журнал
критики и литературоведения

ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ

Март — Апрель 2010

Учредитель: Фонд «Литературная критика»

Андрей Белый

М. СПИВАК, М. ОДЕССКИЙ

«ЭТО ПОПЫТКА СКАЗАТЬ О ЖЕСТЕ РИТМА ВНЕ СТИХОВЕДЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ...»

Об одной неопубликованной статье Андрея Белого

На рубеже двух первых десятилетий XX века Андрей Белый (Борис Николаевич Бугаев; 1880—1934) обозначил новый период своей деятельности, что в поэтическом аспекте эмблематизировалось сборником «Урна» (1909), а в теории — книгами «Символизм», «Луг зеленый» и «Арабески» (1910—1911), составившими монументальную трилогию символизма. В «Символизм» были включены статьи «Лирика и эксперимент», «Очерк характеристики русского четырехстопного ямба», «Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре», «"Не пой, красавица, при мне..." А. С. Пушкина (Опыт описания)», которые содержали новаторское учение Белого о стихе.

По словам М. Гаспарова, «появление "Символизма" в 1910 г. было событием, с которого ведет начало все совре-

Работа выполнена при поддержке гранта РГНФ-DFG 09-04-00558 а/Д «Неизвестный Андрей Белый 1920—1930-х гг.: тексты, отклики, биография».

менное русское стиховедение»[1]. Поэт-стиховед соверш важное открытие, различив метр (схему, которая дикту регулярное чередование ударных и безударных слогов, ямб и т. п.) и ритм, который реализуется в конкретном ст хотворении как индивидуальная модификация мет] Ритм возникает за счет внесхематических ударений и отсутствия ударения, за счет специфики межсловесных г уз, соотношения нарушений метра в следующих друг другом строчках и т. д.

В. Ходасевич зафиксировал в мемуарах то ощущен первопроходца, которое переживал Андрей Белый: «Ра говоры специально стихотворческие велись часто. Н мучил вопрос: чем, кроме инструментовки, обусловле разнозвучание одного и того же размера? Летом 1908 г да, когда я жил под Москвой, он позвонил мне по телеф ну, крича со смехом:

— Если свободны, скорей приезжайте в город. Я с приехал сегодня утром. Я сделал открытие! Ей-Богу, н стоящее открытие, вроде Архимеда!

Я, конечно, поехал. Был душный вечер. Белый встр тил меня загорелый и торжествующий, в русской руба ке с открытым воротом. На столе лежала гигантская ки бумаги, разграфленной вертикальными столбиками. столбиках были точки, причудливо связанные прямы линиями. Белый хлопал по кипе тяжелой своей ладонь

— Вот вам четырехстопный ямб. Весь тут, как на лад ни. Стихи одного метра разнятся ритмом. Ритм с метр не совпадает и определяется пропуском метрических уд рений. "Мой дядя самых честных правил" — четыре уд рения, а "И кланялся непринужденно" — два. Ритмы ра ные, а метр все тот же: четырехстопный ямб.

Теперь все это стало азбукой. В тот день это было с крытием, действительно простым и внезапным, как Арх медово. Закону несовпадения метра и ритма должно бы в поэтике присвоено имя Андрея Белого. Это открыти

---

[1] *Гаспаров М. Л.* Брюсов-стиховед и Брюсов-стихотворец (191 1920-е годы) // *Гаспаров М. Л.* Избранные статьи. М.: Новое лите турное обозрение, 1995. С. 103—104.

дальнейшей разработке имеет несовершенства, о которых впоследствии было много писано. Тогда, на первых порах, разобраться в них было труднее»[2].

История стиховедческих исканий Белого концептуально изложена в давней статье С. Гречишкина и А. Лаврова[3]. В апреле 1910 года он возглавил «Ритмический кружок» — студию стиховедения, которая работала при книгоиздательстве «Мусагет»: «“Ритмический кружок” возник к жизни в 1910 году после моей лекции “Лирика и эксперимент”, когда ко мне явились представители молодежи с предложением работать вместе над уточнением номенклатуры “Символизма”, уже появившегося в печати. Среди 15 участников “Кружка” укажу на тех, кому я более всего обязан в совместной работе: <...> проф. А. А. Сидоров (тогда — студент), покойный [С.]В. Шенрок, С. Н. Дурылин (впоследствии — священник); бесконечно многому обязан покойному А. А. Баранову-Рему <...> и тонким указаниям интонационного порядка такого знатока греческого стиха, как В. О. Нилендер; среди деятельных участников “Кружка” укажу на П. Н. Зайцева, Е. Н. Чеботаревскую, В. Ф. Ахрамовича и др. В постоянном контакте с нами работал и Сергей Бобров, на одном из заседаний “Кружка” присутствовал А. А. Блок»[4].

Белый поставил задачей кружка — в развитие идей «Символизма» — всеобъемлющее и всестороннее описание ритма пятистопного ямба: итогом работы кружка стал «Учебник ритма»[5]. В мемуарах поэт-стиховед писал: «Первые заседания кружка, зафункционировавшего в апреле, посвящены моему введению в работу; они определяют нашу за-

---

[2] *Ходасевич В. Ф.* Андрей Белый // *Ходасевич В. Ф.* Некрополь. Литература и власть. Письма Б. А. Садовскому/ Предисл., коммент. Н. Богомолова. М.: Совпадение, 1996. С. 60.

[3] *Гречишкин С. С., Лавров А. В.* О стиховедческом наследии Андрея Белого // Труды по знаковым системам. Вып. 12. Тарту, 1981.

[4] *Белый Андрей.* Ритм как диалектика и «Медный всадник». М.: Федерация, 1929. С. 71.

[5] Предполагалось, что «Учебник ритма» («К будущему учебнику ритма») будет напечатан в 1912 году в приложении к журналу «Труды и дни». Впервые опубликован после смерти автора в: *Гречишкин С. С., Лавров А. В.* Указ. соч.

дачу и посвящены методологии предстоящих работ по уточнению слуховой записи, мною предложенной в "Символизме"; в основу я беру ту самую критику "Символизма", которую позднее, в продолжение более чем семнадцати лет приходится мне выслушивать; далее — ряд майских заседаний, посвященных предварительной номенклатуре паузных форм, энклитик и проклитик языка, учету спондеоподобных и хореоподобных стоп в ямбе, а также номенклатуре ритмических фигур, долженствующих быть взятыми на учет; все это — поправки к "Символизму", которые необходимо было нам сделать в первую голову, чтобы использовать летние вакации; мы берем для эксперимента весь пятистопный ямб крупнейших русских поэтов — не в показательной порции, как у меня в "Символизме" (там взят четырехстопный), a in corpore; семнадцать человек, выровняв свои классификационные таблицы и сдав "экзамен" на точность слуха, разбирают поэтов; мне достается пятистопный ямб Тютчева, Баратынского и лирики Пушкина (а ямб драматических произведений взял кто-то другой). С осени начинаются частые, длительные, плодотворнейшие заседания, посвященные сверке отработанного материала, оглашению статистики и недоумений, с которыми встретился каждый из работавших, т.е. более десяти докладных рефератиков, из которых возникла проблема выравнивания классификационных данных у всех, сводящаяся к еще большему уточнению...»[6]

Стиховедческие штудии возобновились после возвращения из Швейцарии осенью 1916 года и революции 1917 года, когда Белый активно включился в просветительскую работу. Затем снова последовал перерыв, вызванный вначале эмиграцией (1921—1923), а потом трудностями с публикациями. Однако и в этот период спорадические обращения к исследованию «ритмического жеста» происходили[7].

Наконец, в 1929 году Белый опубликовал монографию «Ритм как диалектика и "Медный всадник"», представив-

---

[6] *Белый Андрей*. Между двух революций / Подгот. текста и коммент. А. В. Лаврова. М.: Художественная литература, 1990. С. 352.

[7] См.: *Гречишкин С. С., Лавров А. В.* Указ. соч. С. 109.

шую последний этап развития идей поэта-стиховеда[8]. Сравнивая поздние сочинения Белого с работами, включенными в «Символизм», М. Гаспаров выделил несколько принципиальных различий: во-первых, в центре внимания позднего Белого «не статический, а динамический ритм, ритм отношений, переходов между строками; не то, что внутри строк, а то, что между ними», «ритм не пространственный, а временной, картина не симметрии, а нагнетения»; во-вторых, если для «Символизма» философская база — «неокантианство (преимущественно в риккертовском варианте): мир сущностей и мир явлений разъединены, мир сущностей адекватно непознаваем и доступен только целостному переживанию <...> предметом же научного познания может быть только мир явлений, т.е. форма, а не смысл», то для позднего Белого — антропософия (которой он увлекся после расставания с «Ритмическим кружком»); в-третьих, «в основе двух его концепций ритма лежал и практический, стихотворческий опыт»[9].

Статья «Принцип ритма в диалектическом методе», предлагаемая здесь читателям, была написана в 1928 году для журнала «Красная новь» и содержала автореферат идей, которые Белый рассчитывал параллельно придать гласности в монографии «Ритм как диалектика и “Медный всадник”». Редакция советского журнала не приняла статью — в противном случае она стала бы манифестом позднего Белого-стиховеда, причем изложенным в популярной (относительно) форме. Этим определяется научное (филологическое, стиховедческое) значение статьи «Принцип ритма в диалектическом методе».

[8] Обновленная концепция развивалась и в других текстах: ср., например, рецензию Белого на «Поэму о хлопке» Г. Санникова в журнале «Новый мир» (1932, № 11).

[9] *Гаспаров М. Л.* Белый-стиховед и Белый-стихотворец // *Гаспаров М. Л.* Избранные статьи. С. 126—128. Следует также различать историософские модели, которым соответствуют раннее и позднее стиховедение Белого: *Кацис Л. Ф., Одесский М. П.* Стиховедение — историософия — барокко // A Century's Perspective: Essays on Russian Literature in Honor of Olga Raevsky / Ed. by L. Fleishman and H. McLean. Stanford: Stanford Slavic Studies, 2006.

Вместе с тем Андрей Белый не был и не желал быть просто академическим ученым. Его научные выступления — при всей оригинальности и продуктивности — это результат мировоззренческого «жеста», своего рода надводная часть айсберга.

Мировоззренческое значение статьи «Принцип ритма в диалектическом методе» заключается в том, что Белый — в советской стране, в официальном советском журнале — отважился формулировать мысли, весьма далекие от марксизма. Как справедливо констатировал М. Гаспаров, это было связано с его приверженностью антропософии — мистической системе, созданной Р. Штайнером в отталкивании от теософии: «...мир един, насквозь духовен, познается интуитивным переживанием, движение духа проявляется в мировой материи до мельчайших мелочей, и, следя за этими мелочами, мы можем взойти к самым глубоким духовным смыслам; исследователь не противопоставлен объекту исследования, а сливается с ним в единстве вселенной, через него познающей самое себя; основа же этого единства — всепроникающий мировой ритм»[10].

Действительно, Белый придавал понятию «ритм» не узко стиховедческий, но социально-утопический смысл. Он писал в исповеди «Почему я стал символистом...» (1928), сетуя на одиночество среди единомышленников и упрекая их во враждебном неприятии самых дорогих ему идей, а именно: «1) социального ритма, 2) проблемы гармонизации коллектива, 3) борьбы с предвзятостью, 4) непонимание многострунности и символизма, без которой ритм мистерии вырождается в *протокол* и *устав*»[11].

С точки зрения эволюции авторского мировоззрения статья «Принцип ритма в диалектическом методе» —

---

[10] *Гаспаров М. Л.* Белый-стиховед и Белый-стихотворец. С. 127; ср. также: *Elsworth J.* The Concept of Rhythm in Bely's Aesthetic Thought // Andrey Bely Centenary Papers / Ed. by B. Christa. Amsterdam: Verlag Adolf M. Hakkert, 1980.

[11] *Белый Андрей.* Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития // *Белый Андрей.* Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. Л. А. Сугай. М.: Республика, 1994. С. 473.

адаптация к советским условиям «послания», которое содержалось в пространном трактате «История становления самосознающей души» (1925–1926)[12].

Трактат представляет собой грандиозную попытку приложения антропософских идей к мировой истории. Согласно Белому, «самосознающая душа» — атрибут и человека, и человечества: ее развитие — зарождение, становление, доминирование, выполнение поставленной задачи — детерминирует специфику соответствующего исторического периода (см. таблицу 1).

Таблица 1

Эфирное тело	До-история	Первая культура (Индия)
Астральное тело	До-история	Вторая культура (Персия)
Ощущающая душа	История	Третья культура (Египет, Иудея, мифическая Греция)
Рассуждающая душа	История	Четвертая культура (Греция, Рим, христианство)
Самосознающая душа	История	Пятая культура (Новая Европа)
Дух	После-история	Будущее человечества

[12] См. неполное и, мягко говоря, несовершенное издание второго тома трактата Андрея Белого «История становления самосознающей души» в кн.: *Белый Андрей.* Душа самосознающая / Сост. Э. И. Чистякова. М.: КАНОН+, 1999, а также комментированную публикацию небольшого фрагмента: *Белый Андрей.* Эпоха схоластики: 12 и 13 век / Публ. Дж. Коппера // Литературное обозрение. 1998. № 2.

Становление самосознающей души манифестируется в самых разных областях политики, экономики, науки, культуры (см. таблицу 2).

Таблица 2

Первый период (рождение самосознающей души)	Вторая половина XIV – начало XVI (Ренессанс) вв.	Живопись
Самосознающая душа в душе рассуждающей	Вторая половина XVI – первая половина XVIII вв.	Новая философия, научная методология, математика, политический абсолютизм
Самосознающая душа в душе ощущающей	Вторая половина XVIII – третья четверть XIX вв.	Музыка, политическая революция третьего сословия
Самосознающая душа в астральном теле	Настоящий момент	Реализм в литературе, политическая пропаганда четвертого сословия (пролетариата), Восток
Самосознающая душа в эфирном теле	Будущее	«Органическое строительство новой Европы»
Вросший в самосознающую душу Дух в душе рассуждающей	Будущее	Интеллект как «конкретная Мудрость»
Вступление конкретной Мудрости в «зону души ощущающей»	Будущее	Вступление «конкретной Мудрости» в «зону души ощущающей»

Базовые понятия, функционирующие в статье «Принцип ритма в диалектическом методе» как самоочевидные, восходят к трактату «История становления самосознающей души» и там осмысляются[13].

Так, для Белого эпоха «самосознающей души» характеризуется общим признаком, который он назвал «композиция в пространстве», что применительно к сфере математики выражается в учении о комплексных числах. Например: «...тенденция новой математики выявила не только возможность, но и необходимость класть в основу числовых рядов не вообще *"число"*, а *данное* число, как в себе самом замкнутую, законченную *фигурально-индивидуальную вселенную; числа суть фигуры* <...> *числовой комплекс, как фигурный индивидуум*, есть первое всякого математического хода мысли <...> в основу учения о числовых производных кладется идея математической композиции <...> в теории прерывных функций вскрылось математическое обоснование идеи об индивидуальной свободе, а в теории комплексов вскрылась идея о числовых индивидуумах, как о фигурах»[14]. Применительно к науке об обществе «композиция в пространстве» выражается в широком спектре современных идей «социальности» — от «буржуазного учения о государстве как свободном договоре многих сторон» до «железобетонного, четырех-этажного, четырех-классового здания Марксом выявленного новейшего социального задания»[15]. «Композиция» — свойство пространства, она — статична, его же временным, динамическим развертыванием становится «тема в вариациях»: «...вариация есть композиция во времени»[16]. «Тема в вариациях» как общий признак «самосознающей души», в свою очередь, выражается в идее «ритма»: «...фигура, как символ иного, — культура фигуры числа — и есть *тема* в

---

[13] В настоящее время группа ученых из России и Германии, в состав которой входят и публикаторы, готовит комментированное издание «Истории становления самосознающей души» Андрея Белого.

[14] *Белый Андрей*. История становления самосознающей души. С. 381–383.

[15] Там же. С. 387.

[16] Там же. С. 392.

вариациях разных *разглядов*; умение связывать каждую из вариаций с их *темой* меняет вариацию в целостности всего ряда; так мы упираемся в необходимость построить понятие ритма <...> душа самосознающая целое, тему в вариациях, данную в призме души рассуждающей, видит как дух математики: в аритмологических проекциях этой души; и она же сквозь призмы души ощущающей видит то целое ритмом, или — *духом музыки*»[17].

Стихотворный ритм есть частный случай «всепроникающего мирового ритма», поэтому, с одной стороны, трактат «История становления самосознающей души» свободно перекодируется в стиховедческую статью, а с другой — и в статье «Принцип ритма в диалектическом методе», и в антропософском трактате понятие ритма формулируется одновременно в терминах филологии, историософии и естественно-математических наук. Согласно суммирующему изложению Белого, «водород — индивидуум в физико-химических свойствах своих; и такой индивидуум есть наш метр; его внутреннее значение, что он в ритмах — ритм; обусловленность метра ритмическим индивидуализмом, и обусловленность непрерывности — прерывностью, личности — целым, коллегией личностей, понятой как индивидуум, и приложение этой идеи ко времени, есть выявление, может быть, сокровеннейшей сущности самосознающей души, выявление ее символизма; и этот-то вот символизм есть рождение в нас музыкального духа, взрыв музыки, Ницше подслушанный и выявляемый ритмом»[18].

Наконец, поскольку Белый хотел использовать в качестве публицистической трибуны официальный журнал, включенный в могущественную пропагандистскую машину советского общества, постольку его статья «Принцип ритма в диалектическом методе» имеет и **социально-политическое** значение.

Советское общество было обществом тоталитарным, что радикально отличается и от предреволюционной Рос-

---

[17] *Белый Андрей.* История становления самосознающей души. С. 409.

[18] Там же. С. 411–412.

сии, и от России посткоммунистической. При тоталитаризме искусство — подобно другим областям социального бытия — находится под неусыпным контролем власти. Этот контроль, осуществляемый на разных уровнях и при посредстве разных государственных, партийных, общественных институтов, в то же время превращается в эстетическое качество: «игра» с такого рода механизмами становится обязательной для участников литературного процесса и принимается ими в расчет на всех этапах создания художественного произведения.

Сложившаяся в 1927—1928 годах общественная ситуация определялась победоносной кампанией руководства Политбюро в лице И. Сталина и Н. Бухарина против так называемой «левой оппозиции», ее действительных или мнимых сторонников. Притом в 1928 году наметились разрыв Сталина с Бухариным и будущая атака на «правых», однако это было ясно «посвященным» (кто успел освоить советские правила игры). Андрей Белый — человек «начала века» — не принадлежал к их числу: наоборот, ему было очевидно, что низвергнут Л. Троцкий[19]. В книге «Ритм как диалектика...» он прямо называет имя гонителя: «...с легкой руки Троцкого утверждалось склонение при звуке слова "Белый" слова "мистика" во всех падежах»[20].

Согласно законам тоталитарного искусства, наступление на «левых» политиков сопровождалось наступлением на «левых» литераторов. В частности, ученые-«формалисты» — на основе личной связи с ЛЕФом, эстетических схождений и т. п. — числились «левыми», что негативно сказалось в эти годы на их деятельности. В 1932 году В. Шкловский многозначительно напоминал заведующему Отделом агитации и пропаганды ЦК (в письме от

---

[19] В 1928 году Белый вспоминал, имея в виду «установочные» статьи Троцкого, вошедшие в книгу «Литература и революция» (1923): «Я вернулся в свою *"могилу"*, в которую меня уложил Троцкий, за ним последователи Троцкого, за ними все критики и все *"истинно живые"* писатели...» (*Белый Андрей*. Почему я стал символистом... С. 483).

[20] *Белый Андрей*. Ритм как диалектика и «Медный всадник». С. 85.

3 июля): «Приблизительно в 27—28 году работы наши, которые хорошо известны на Западе, прекратились»[21].

В таком литературно-политическом контексте Белому могла показаться своевременной идея опубликовать в неспециальном «толстом» журнале статью, где он отграничивал собственную стиховедческую позицию от позиции сторонников «формального метода».

Формалисты (которых в сознании Белого эмблематизировал В. Жирмунский), уважительно отзываясь о его основополагающих стиховедческих идеях, тем не менее вели исследование в ином направлении. В терминах пресловутой оппозиции Белого «ритм/ метр» можно сформулировать (несколько в упрощенном виде) принципиальный вопрос: «что же важнее в стихе, метр или ритм? <...> по А. Белому: конечно, ритм»[22]. Это предпочтение, угадываемое в статьях «Символизма», приобрело еще более агрессивный характер в поздних работах. Напротив, Жирмунский стремился «реабилитировать» метр: «Основная проблема теории стиха, из которой зародилась вся книга, — противопоставление ритма и метра, как оно впервые было отчетливо выражено для классического русского стиха в известных работах А. Белого о четырехстопном ямбе (“Символизм”, 1910). Мои взгляды по этому вопросу сложились уже давно в результате длительной устной полемики, направленной к защите понятия “метр”...»[23]

В статье «Принцип ритма в диалектическом методе» (и в книге «Ритм как диалектика») Белый, однако, придал разногласиям с «формалистами» не узко стиховедческий, а общеметодологический характер: «...в стиховеде-

---

[21] Цит. по: *Галушкин А. Ю.* Неудавшийся диалог (Из истории взаимоотношений формальной школы и власти) // Шестые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига, М., 1992. С. 213.

[22] *Гаспаров М. Л.* Ритм и метр Н. В. Недоброво в историческом контексте // *Гаспаров М. Л.* Избранные статьи. С. 144—145.

[23] Монография В. Жирмунского «Введение в метрику. Теория стиха» (Ленинград, 1925) цит. по: *Жирмунский В. М.* Теория стиха. Л.: Советский писатель, 1975. С. 6.

нии оживает старый спор формалистов с физиологами, ко времени Геккеля в биологии решенный судьбою; ритмисты, оспаривающие формалистов, — физиологи, взятые в ранней стадии; формалисты — сторонники Кювье; физиология строки победит номенклатурные костяки, не оплетенные соединительной, ритмической тканью».

Получается, что формалисты политически совпадали с линией Троцкого, а методологически они воспроизводили позицию французского естествоиспытателя Кювье — сторонника «реакционной» теории постоянства видов. Напротив, автор статьи «Принцип ритма в диалектическом методе» (замалчиваемый по воле Троцкого и формалистов) продолжает «прогрессивную» линию естественников-эволюционистов — от Ж. Сент-Илера до Ч. Дарвина и Э. Геккеля.

Социально-политический аспект выступления Белого не ускользнул от внимания оппонентов, также умевших строить коммуникацию по правилам официального дискурса. Жирмунский, отвечая на книгу «Ритм как диалектика...» (ведь статья «Принцип ритма в диалектическом методе» с аналогичными заявлениями осталась неопубликованной), не пожелал признать ни факт профессионального «замалчивания» идей Белого, ни связь этого «замалчивания» с фигурой Троцкого: «Среди упреков, обращенных А. Белым к филологам вообще и ко мне в частности, наиболее странное впечатление производит обвинение в том, что мы намеренно замалчивали (“утаили” — “видели”, но “молчали”, с. 84) его теорию “ритмического жеста”, ныне изложенную полностью в книге “Ритм как диалектика”»[24]. Жирмунский спорит с тем, что написано на с. 84, но осторожно игнорирует упоминание Троцкого (оно приводилось выше) на с. 85 (в конце обсуждаемого абзаца), что превращает жалобы Белого в «странное» свидетельство маниакального состояния:

[24] Статья В. Жирмунского «По поводу книги “Ритм как диалектика”. Ответ Андрею Белому» («Звезда», 1929, № 8) цит. по: Андрей Белый: pro et contra / Сост., вступ. ст., коммент. А. В. Лаврова. СПб.: Изд. Русского христианского гуманитарного института, 2004. С. 800.

«Позволю себе думать, что имя А. Белого и успех "Символизма" гарантировали автору возможность в любое время напечатать любую книгу по стиховедению, если бы она была действительно написана; в этом отношении он был, несомненно, в гораздо лучшем положении, чем его молодые ученики или противники (Шенгели, Томашевский)»[25].

Равным образом Жирмунский подвергает сомнению методологические конструкции оппонента, низводя их до «полемических приемов»: «Я думаю, что взгляды его ничего не выигрывают в убедительности от того, что он сравнивает себя с Дарвином, Карлом Марксом, Фр. Энгельсом, — великими учеными, как я думал до сих пор, достаточно далекими от А. Белого по своей идеологии (с. 16 и др.), или от того, что он называет, без достаточных оснований, свои взгляды на ритм "диалектическими"»[26].

По справедливому замечанию А. Лаврова, «упорные и достаточно неуклюжие попытки Андрея Белого овладеть советской фразеологией и звучать в унисон с господствующей идеологической мелодией своей цели не достигали...»[27].

Вместе с тем необходимо подчеркнуть, что Белый — при помощи «подложных псевдо-марксистских аналогий, которыми изобилуют его работы поздних лет»[28] — не только сводил счеты и совершал сомнительные политические маневры. В статье, написанной в 1928 году, он отважился коснуться «ряда общих, принципиальных вопросов о творчестве, заказе и отношении коллектива к поэту», то есть проблемы независимости художника от современности и от власти.

Знаменательно апеллируя к статье А. Блока «О назначении поэта» (1921), которую специалисты называют его духовным завещанием, Белый эмоционально провозгла-

---

[25] Андрей Белый: pro et contra. С. 801.
[26] Там же.
[27] *Лавров А. В.* Андрей Белый в критических отражениях// Андрей Белый: pro et contra. С. 25.
[28] *Elsworth J.* Op. cit. P. 25.

сил: «Оштампованный смыслом своего времени, критик, или художник, в тенденции налагают на произведение лишь транзитную визу поколения, передавая его ***поколениям*** в полную собственность: продолжать, видоизменять, развивать и обогащать содержание переданных образов в новых раскрытиях в них заложенного смысла; художественное произведение, начинаясь в коллективе-заказчике, оканчивается не в поэте, а в коллективах же, продолжающих выполнение заказа; художник лишь, так сказать, труба, по которой вода источника протекает во временный бассейн, чтобы из бассейна течь дальше, источником, которого судьбы не запечатаны; в этой неисчерпаемости — власть образа: источник неисчерпаемости — в неисчерпаемости сознанием художника содержания, ибо это содержание во ***власти*** коллектива, бегущего в образах сквозь художника: к коллективам же, внутри которых оно по-новому прядает...»

Несколько слов об истории публикуемой статьи. Как отмечено в работе А. Лаврова и С. Гречишкина, «вновь к интенсивной стиховедческой деятельности А. Белый приступил в июне 1927 года, когда, находясь на отдыхе в Грузии, занялся "ритмическим жестом" Пушкина; были вычислены "кривые" "жеста" "Полтавы", а также "Медного Всадника", разбор которого оказался самым благодарным материалом для демонстрации свойств ритмической "кривой". 2-го июля 1927 года А. Белый прочитал в тбилисском "Дворце Искусств" лекцию "Ритмический жест "Медного Всадника"; этот же доклад был предложен вниманию редакционного собрания издательства "Никитинские субботники" (29 октября)»[29].

Очевидно, что и до октябрьского выступления, и непосредственно после него Белый вел с Е. Никитиной переговоры о возможности публикации своих стиховедческих

[29] *Гречишкин С. С., Лавров А. В.* Указ. соч. С. 109; о докладе Белого см. в «Послесловии» Д. Фельдмана к публикации фрагмента мемуаров П. Зайцева «А. Белый и "Никитинские субботники"» («Литературное обозрение», 1995, № 4/5, с. 131—132).

исследований в ее издательстве в серии педагогической литературы. Заручившись поддержкой Никитиной, Белый практически сразу после доклада засел за работу и завершил ее в рекордно короткий срок — к концу декабря 1927 года. В письме к Иванову-Разумнику от 25 декабря 1927 года Белый подробно анонсировал стоявшие перед ним грандиозные задачи и методику проведенного исследования: «...спешно должен был окончить мою работу "*Ритмический жест и "Медный Всадник"*". Сжимал где мог, а все-таки получилась рукопись в 150 страниц; и не это главное, а то, что я должен был заново критически анализировать весь мой метод, прежде чем подать его публике; и в том, *как* подать, и *что* выбрать, *что* опустить, все это были для меня *вопросищи*, взывали к перечтению всяких метрик, "жирмунских" и "томашевских"; ведь я от "жеста кривой" уходил годами; и лишь случай свел с кривой "*Всадника*"; когда меня попросили записать реферат, я думал, что это работа недели; а вышла работа 2[-х] месяцев; да и наконец самая кривая "*Всадника*", я ее счислял, пересчислял, пере-пере-пере-счислял; все в ней требует величайшей точности: 1) в самих действиях с числами (иногда несколько дней вылавливал по малюсенькой ошибке), 2) в установлении принципа разбиения на отрывки (окончательная установка текстовых групп), 3) в проверке *слуховой записи* (чрезвычайно трудной в поэме); вещи, о которых и не подозревают "*профессора*", пригвождали меня к цифрам и проблемам на недели; например: ужасные спондейные формы; или вопросы о "*мимикрии*" полуспондеических форм, поправочные коэффициенты на разрывы строк (о "*enjambement*"[30]); номенклатуры-то нет; приходилось самому, одному, и ставить, и разрешать проблемы слуха; и разрешать "*скрупулезно*": словом — не спал, не ел, похудел, отощал, ослабел; и наконец впал в ту сонную одурь, при которой силы хватало лишь на текст работы, отваливаясь от которой, впадал в *прострацию*»[31].

---

[30] *Enjambement (франц.)* — перенос; стиховедческий термин.

[31] Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка / Публ., вступ. ст. и коммент. А. В. Лаврова и Дж. Мальмстада. СПб.: Феникс, Atheneum, 1998. С. 556.

Однако выход столь быстро написанной книги задерживался. Эту задержку Белый воспринимал крайне эмоционально и раздраженно, как провокацию и — с личной обидой. «Это мука, что делают издательства, — жаловался он ученику и другу П. Зайцеву в письме от 20 июня 1928 года. — Никитина мне обещала издать ритм; если не издадут, я — *взору* на весь "*СССР*": человек 12 лет не может ничего сказать ничего [так!] о ритме!! Ведь это же — издевательство!!! Почему Жирмунский может, а я — нет!!!! Книга была мне заказана; *и должна выйти*: я 3 месяца убил на нее. А теперь этот подвох»[32].

«Подвох» заключался в том, что издание книги было отложено на осень 1928 года. Забегая вперед, стоит отметить, что и осенним планам не суждено было сбыться. В сентябре рукопись исследования «Ритм как диалектика и "Медный всадник"» пришлось забрать из «Никитинских субботников» и передать в издательство «Федерация», в котором книга благополучно вышла в мае 1929 года. Однако в начале 1928-го Белый еще не подозревал о грядущих перипетиях, нервничал и мечтал любым путем поскорее донести до читателя свои открытия.

В этот момент и поступило предложение сотрудничать с журналом «Красная новь». Летом 1927 года в журнале произошла смена руководства: вместо близкого к Л. Троцкому А. Воронского главным редактором был назначен Ф. Раскольников, а место прежнего секретаря редакции В. Казина занял ученик и близкий друг Белого поэт Г. Санников. Обновленная редакция озаботилась поиском новых авторов, среди которых наметился Андрей Белый. Очевидно, переговоры проводились в начале декабря 1927 года, и уже тогда, не завершив работу для «Никитинских субботников», Белый, видимо, соблазнился идеей предварить публикацию книги теоретической статьей в журнале. Так, по крайней мере, следует из днев-

---

[32] Андрей Белый и П. Н. Зайцев. Переписка / Подгот. текста и прим. Дж. Малмстада // *Зайцев П. Н.* Воспоминания / Сост. М. Л. Спивак, вступ. ст. Дж. Малмстада, М. Л. Спивак. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 412.

никовой записи П. Зайцева от 5 декабря 1927 года: «Третьего дня у меня были Борис Николаевич, Б. Л. Пастернак и Г. А. Санников. По поручению новой редакции "Красной нови" (Ф. Ф. Раскольников) Санников приглашает Бориса Николаевича в "Красную новь". А. Белый дал согласие и хочет предложить журналу главу из своей переработанной книги "Ритмический жест" (в будущем "Ритм как диалектика")»[33]. В мемуарах «Последние десять лет жизни Андрея Белого» П. Зайцев пишет об этом подробнее: «Андрею Белому, который в "Красной нови" при Воронском не печатался, не было оснований отказываться от сотрудничества, если это предложит ему Раскольников. Он рассматривал свои отношения с тем и другим как чисто деловую связь писателя с редактором <...> Он был занят рядом работ. Впрочем, на всякий случай он наметил для "Красной нови" главку из своей будущей книги "Ритм как диалектика"». Потом «в переговорах с "Красной новью" наступила довольно длительная пауза... Раскольников взвешивал. Обстановка тех лет звала его к осторожности»[34]. Выжидательную позицию первоначально занимал и Белый. «Борис Николаевич опять заколебался относительно сотрудничества в "Красной нови", — отмечал Зайцев в январе 1928 года. — Он опасается, что его статью сопроводят каким-нибудь "примечанием" от редакции или вступлением, сноской. Ведь гарантий нет <...>

— Что же, — говорит он, — <...> появится моя статья в "Красной нови" и кто-нибудь тиснет в "Вечерке" фельетон: — Вот, мол, Белый пописывает в "Красной нови", а редакция печатает его пописыванья... Или что-нибудь в том же роде...»[35]

Однако по мере того, как становилось ясно, что выход сданной в «Никитинские субботники» книги «Ритм как диалектика...» откладывается, желание Белого высказать-

---

[33] *Зайцев П. Н.* Последние десять лет жизни Андрея Белого / Подгот. текста и прим. М. Л. Спивак // *Зайцев П. Н.* Указ. соч. С. 87.
[34] Там же.
[35] Там же. С. 95.

ся на страницах журнала росло. В «Ракурсе к дневнику» в записи за 18 апреля 1928 года Белый отметил: «Пишу статью "Ритмический жест в диалектическом методе"». А в итоговой записи за апрель сообщается: «Написал статью о ритме»[36]. Между началом работы над статьей и ее завершением произошло еще одно важное событие, датированное в «Ракурсе к дневнику» 26 апреля: «Был в Москве, в "Красной нови". Разговор с Раскольниковым»[37]. Очевидно, что была достигнута договоренность о передаче законченной статьи в редакцию журнала для скорейшей публикации. 3 мая 1928 года Белый сообщал Иванову-Разумнику, что «на днях сдал *"Красной Нови"* статью под заглавием "Принцип ритма в диалектическом методе"». В том же письме он изложил свою публикаторскую тактику: «Это попытка сказать о жесте ритма вне стиховедческой лаборатории: сказать в принципе. Я это делаю, потому что моя книга о ритме в *"Субботниках"* отложена в долгий ящик; сомневаюсь, чтоб вышла, ибо в невыхождении этой линии моей мысли в свет – судьба моя. Я, заранее озлившись на судьбу, перепираю ее тем, что хоть в принципиальной статье хочу сказать о том, чего не могу сказать с *16-го года*». И там же подробно пояснил стоявшие перед ним научные задачи: «В ней пытаюсь сформулировать тезис такого рода: в научном принципе пересекается логическое *a priori* с предельной индукцией *a posteriori; a priori* ритма – математика, аритмология; в теории чисел ритм давно вскрыт в формулах, ибо теория комплексных чисел и есть *теория ритма;* а кривая моя, будучи последним предельным выводом *a posteriori*, в этом опытно найденном законе совпадает с математическим велением ритму быть тем именно, чем он становится в кривой. В моей кривой все признаки *научного принципа,* ибо она – и *a priori* в теории чисел, и *a posteriori* в способе ее извлечения из опытного материала строк»[38].

---

[36] *Белый Андрей.* Ракурс к дневнику. РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 100. Л. 134.

[37] Там же.

[38] Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 596.

Несмотря на твердые договоренности с Раскольниковым, Белый не мог избавиться от тяжелых предчувствий: «В стиле судьбы, чтобы *"Красная Новь"* и этой статьи не напечатала»[39]. Как показало время, предчувствия не обманули. 4 мая писатель уехал отдыхать на Кавказ, откуда регулярно писал П. Зайцеву, интересуясь, в частности, судьбой отданной в «Красную новь» статьи. «...Хотел бы знать, — напечатают ли мою статью о ритме»[40], — вопрошал он 12 июня, еще с некоторой надеждой. Вскоре надежда сменилась отчаянием: «Как статья о ритме? Конечно, — и тут найдут какие-либо недоразумения: ведь на протяжении 15 лет, как только дело доходит до ритма, я слышу: *"неудобно"*, *"нельзя"*, *"не подходит"*, *"дорого"*, *"неинтересно"* и т. д., что меня еще более укрепляет в мысли, что я *сделал открытие*, за что мое открытие и гонится; оттого и — *"нельзя"*...»[41] А потом — унынием: «Видите, Петр Никанорович, — я был прав, что *"Кр[асная] новь"* не поместит статьи о ритме; трудна и отвлеченна для нее. И — главное: судьба моего ритма та, что печатный станок его извергает; так и умру, проглотив в себя свое *"открытие"*»[42].

П. Зайцеву и впрямь трудно было чем-нибудь Белого обнадежить. 6 августа 1928 года он по-прежнему писал о неопределенности с публикацией статьи: «Да, забыл сообщить о статье по ритму. Вопрос о ней в "Кр[асной] нови" еще не решен окончательно. Но, на грех, уехал Санников, и я в неизвестности, что с ней в настоящий момент»[43].

Окончательное решение о судьбе статьи было получено Белым, видимо, после возвращения с Кавказа в Москву. Его суть изложила К. Бугаева в пояснительной записке, приложенной к машинописи статьи «Принцип ритма в диалектическом методе», хранящейся в фонде Мемориальной квартиры Андрея Белого: «Редакцией журнала статья была отклонена (Ф. Ф. Раскольников и Канатчи-

---

[39] Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 596.
[40] Андрей Белый и П. Н. Зайцев. Переписка. С. 409.
[41] Там же. С. 416. Письмо от 25 июня 1928 года.
[42] Там же. С. 419. Письмо от 9 июля 1928 года.
[43] Там же. С. 423.

ков[44]). За ее напечатание стоял только Г. А. С[анников]». О том, какие дискуссии по этому поводу велись в «Красной нови» (и о том, велись ли они вообще), какие аргументы за или против выдвигались, остается пока только догадываться.

В архиве поэта Г. Санникова хранится машинопись статьи Андрея Белого «Принцип ритма в диалектическом методе» с пометкой – «неопубликовано». Сын поэта Д. Санников в частной беседе с А. Лавровым получил подтверждение, что статья не была опубликована и что ее стоит опубликовать, сверив с известным экземпляром, хранящимся в РГАЛИ. Д. Санников принес ксерокопию машинописи в журнал «Вопросы литературы», и она послужила поводом к настоящей публикации[45].

Идентичные машинописи находятся в РГАЛИ (ф. 53, оп. 1, ед. хр. 73); у наследников П. Зайцева; а также в собрании Государственного музея А. С. Пушкина (отдел «Мемориальная квартира Андрея Белого»; КП-17099), последняя поступила в музей от наследников К. Бугаевой, вдовы Андрея Белого. При подготовке текста к печати было проведено сопоставление всех экземпляров.

Машинопись, хранящаяся в РГАЛИ, содержит небольшую правку Белого (скорее всего – 1928 года), учтенную нами при публикации. Также на первом листе рукой Белого помечено: «Первая формулировка книги "Диалектика ритма"». С формальной точки зрения, это не вполне верно, так как статья была написана уже после сдачи в печать книги «Ритм как диалектика и "Медный всадник"», что неоднократно констатируется в тексте статьи. По-видимому, помета сделана в 1932 году – при сдаче машинописи в архив.

К машинописи К. Бугаевой приложено ее пояснение, в котором содержится краткая информация по истории

---

[44] Крупный партийный функционер *С. И. Канатчиков* (1879–1940) с 1928 года был редактором журнала «Красная новь».

[45] Пользуясь случаем, выражаем благодарность Д. Санникову за проявленную инициативу. – *Ред.*

несостоявшейся публикации статьи в журнале «Красная новь» (приведена в нашей статье). Там же ошибочно указан в качестве даты создания статьи 1929 год (вместо 1928-го).

Эта же хронологическая ошибка повторяется в экземпляре П. Зайцева. Очевидно, пометы в обоих экземплярах были внесены спустя некоторое время после написания Белым статьи.

В машинописи П. Зайцева над заглавием «Принцип ритма в диалектическом методе» его рукой добавлено: «Ритмический жест». Эта помета актуализирует, с одной стороны, первоначальное, «рабочее» заглавие публикуемой статьи (ср.: «Пишу статью "Ритмический жест в диалектическом методе"» — «Ракурс к дневнику», 18 апреля 1928 года), которое Зайцеву, безусловно, было известно, а с другой, указывает на тесную генетическую связь статьи «Принцип ритма...» с предшествующими стиховедческими работами Белого (прежде всего с работой 1917 года «О ритмическом жесте»[46]).

При публикации сохранены авторские пунктуация и орфография.

Примечания Андрея Белого к статье даны в постраничных сносках, а наши комментарии — в конце статьи.

---

[46] При жизни Белого работа не печаталась. См. ее публикацию в Приложении 3 к статье С. Гречишкина и А. Лаврова «О стиховедческом наследии Андрея Белого».

Андрей БЕЛЫЙ

ПРИНЦИП РИТМА В ДИАЛЕКТИЧЕСКОМ МЕТОДЕ

1. У нас нет стиховедения

Мы говорим о стихосложениях, тоническом, метрическом, силлабическом. Но наши признаки различения пусты; в тоническом стихосложении говорят о силе удара, напряжении голосовой щели и т. д.; сила удара предполагает выдых; а этот последний — вдыхание; тон зависит от полноты дыхательного процесса, а пауза вдыхания не изучена; взят выдыхательный удар без базы. Мы говорим о метрах и называем стихосложение наше метрико-тоническим, а учение об организмах метра, начиная с диподии (двухстопия), колеблющей представление о равноударности двух смежных стоп любого метра, — не приложено к метрам; принципиально не вырешен вопрос о диподии и члене в русском стихе; и оттого: путаница в определении ритма и метра; ритм или выносят из сферы метра; и тогда он — неизвестная величина, или ритм пришивают к

метру; тогда определение ритма случайно. Единица ритма — многообразно делимая целостность; единица же метра — всегда неделимый элемент: слог, а не стопа; почему же стопа, а не слог — определитель наших представлений, лежащих в основе метрики? Странно было бы базировать представление о материи на молекуле, когда атом и электрон — продукты распада молекулы. Нет анализа слога, как элемента, и нет анализа дыхания (целого, упорядочивающего элементный ряд). Силлабический стих также не вскрыт: подсчетом слогов не вскроешь его. Иные метрики стихосложение наше считают силлабо-тоническим, не вскрывая ни слога, ни тонуса дыхания.

Когда говорят о русском стихе, называют его трояко: тоническим, метрико-тоническим, силлабо-тоническим; но в тоне не вскрыто вдыхание; и оттого: выдыхание — *«икс»*; если ж стих *метрико*-тоничен, где реальное вскрытие диподии, члена в нем? Вскрыта *стопа*; на стопе ли построена метрика греков?

Если стих *силлабо*-тоничен, где вскрытие слога? Слог — *игрек*. Точность размера установима метриками из скандировки. Проблемы интонации и мелодики вынесены из стиховедения и отданы: то — грамматике, то — вкусовой оценке. Предлагают только скандировать строку: «Ду́х отрица́нья, ду́х сомне́нья»[1]; в скандировке же получается: «Духо̀т рица̀нье»[2]. Стиховедение, построенное на принципе скандировки, не наука, а... *«духо̀т рица̀нье»*: догматическое прорицание *Средних веков* в XX веке.

Стиховедение должно считаться с реальными данными артикуляции, зависящими от *живого слова*, этого материального состава строки, а не с идеальными метрическими рядами, в действительности не встречающимися; изучение состава слов, промежутков, и химии слоговых синтезов, — вот реальная база науки; стиховедение *минус* такая база — наука расщепления конского волоса на ряд волосинок; наук таких столько, сколько радиусов из центра к окружности; надо спросить: *для чего они?*

Современное стиховедение — *ни для чего*; поэту оно — не нужно; исследователю, критически ощупывающему строку, оно не нужно, как номенклатура по пустым признакам.

Развелось много ***«ученых»***, пишущих о ***«пустом»*** стихе; сумма их книг не имеет бо́льшей значимости, чем науки о расщеплении волоса; они выдвигают ***правила*** над еще не разобранным сырьем.

2. Мы не знаем основ тонического строя стихов

Удар построен на силе выдыха, а вдох — упущен; дыхание — на лицо, а ***«тонус»*** его не исследован; определяемый живым словом, он — ритм; в стихосложении тоническом дан принцип ритма; неравная сила ударов, зависящая от неравносложности («мост», «Навуходоносор», «дыханье»), есть факт; сила выдыха, определяющая потребность во вдохе, есть факт; где дан нам вдох? Теоретики тут молчат, предполагая, что тысячи выдыхательных моментов ***«Евгения Онегина»*** излетают из легкого, не нуждающегося во вдохе; где мы вдыхаем, — в паузе ли после строки, в межсловесном ли промежутке? Чем определяется дифференциация ударностей выдоха? Об этом молчат. Вопросы ***интонации, дыхания,*** связанные с ним вопросы окисления крови, сердечного пульса, обусловливающих темп чтения, пауз меж словами, которыми играют поэты, читающие вслух стихи, и с которыми не считаются стиховеды, — совокупность этих реально учтенных факторов определит интонационный ритм, фактический распределитель ударов по степеням (до минимума ударности). Принципы ритма — принципы тонического стихосложения, пришитого то к ***метру*** (в ***«метрико»***-тоническом его понимании), то к слоговой скандовке (в ***«силлабо»***-тоническом понимании); такое пришитие метра к ритму и ритма к метру выявляет вместо объяснения научного принципа лишь противоречивые двоицы, вроде ***«метрико-тонико»***, или ***«силлабо-тонико»***, т.е. — номенклатурные приличия.

Приличия не нужны: поэту, любителю стиха, критику, экспериментатору; они нужны... «<u>стиховеду</u>».

Метр античного стиха определялся музыкальной грамотой своего времени; метр стиховедов — стабилизация античных представлений о ритме, лежавших в основе

метрики; изменилось представление о ритме: взятого вообще и взятого в музыке после работ ученых, психологов, психофизиологов, физиков, пытавшихся дать формулу ритма; ее не протащишь... к Аристоксену[3]: вглубь 20 столетий.

Ритм еще — целеустановка работ, результат, а не данность, с которой легко оперировать; использование междуатомной энергии — целеустановка заданий науки; междуатомная теплота есть; приемы ж использования ее — неизвестны; неизвестны и формулы конкретного ритма; об этом надо сказать точно и честно, не делая вида, что тебе ритм известен и не садясь верхом на... Аристоксена; Аристоксен — хорош; и Галлен[4] — хорош; но сложность операционной практики не на одном Галлене основана; в представлениях же о ритме, пришитом к метру, действует в лучшем случае... Аристоксен.

Во времена Аристоксена было нормально сключение ритма и метра; за ритм бралась нота, многообразно делимая; пределом деления был элемент, складывающий стопу (простейшее время произнесения); наименьшее частное бралось за единицу; сумма единиц, взятая целой нотой, ложилась в основу ритма; меж ритмом (целым) и наименьшим частным лежал ряд звеньев (двухстопие, трехстопие и т. д.); звенья выпали у позднейших метриков; в выпаде разорвалась связь меж основами стихотворной и музыкальной грамот; и грамоты развивались отдельно в ряде столетий; чтобы найти старый мост, надо идти вспять, превозмогая две тысячи лет.

Эти простые соображения должны быть азбучными для стиховедов, толкующих о ритме и метре и не видящих, что мосты меж ними разведены в отрыве метрики от основ музыкальной грамоты; если мы опытно взвесим метр, то неизвестное в нем будет ритмом; если же опытно взвесим ритм, метр превратится в полную неизвестность.

В наши дни не сключаемы ритм и метр вне диалектически предысчисленных компромиссов; когда подают пустые каноны, мы в них не откроем внутренней интонации, воспринимаемой только в целом, не ощущаемой пинцетами стиховедов; внутренняя интонация не адекватна приему чтения; поэт, как композитор ритма, и поэт,

как чтец, — не одно и то же; я слышал талантливых композиторов с дефектами голосовых связок; они перевирали мелодии, пытаясь их напеть; глупо смешивать глухого дирижера Бетховена, разошедшегося с оркестром, с композитором Бетховеном; школа, которая полагает в основу интонации чтение поэта[5], смешивает два понятия интонации: интонационный жест возникновения стиха с интонацией исполнения; школа же, предлагающая не считаться с интонацией, не считается с фактом, на который ссылаются поэты: от Пушкина до Маяковского; именно сперва поднимается интонационный жест; потом подбираются слова; выбор метра — позднейшее оформление, обусловленное живыми словами.

Внутренняя интонация не есть мистика, но эмпирический факт; в ней меняется тонус дыхания; ***«тональность»*** тона определяет ритм; интонационность — есть; ритм — ее выражение.

Принцип его науке загадан; метрики должны заявить: их определения ритма — то пусты, а то мистичны; метрике лучше сузить задания и обойтись без темного выражения ***«ритм»***; если бы она поступила так, обнаружился б карликовый размер стиховедческой ***«науки»***, уместимой на трех страничках; остальное — номенклатурная амплификация, или — то, что ***«само собой разумеется»***.

Если бы библиотеку стиховедческих книг разгрузить от амплификаций, она уместилась бы в тощую книжечку. Но пишут книги о рифмах[6]; форм рифмовок столько, сколько можно сделать переложений и сочетаний из так то принятого обозначения; каждому соответствует пример написания; из переложения и сочетания «АВ» можно вывести формы: ***аа, вв, ав, ва, авв, ввaа, авва, ваав***[7] и т. д. ***Стиховед*** выводит: ***«Трактат о рифме»***; и наполняет его примерами; берет поэтов, пишет томы: ***«Рифма у Блока»***, ***«Рифма у Брюсова»***[8]. Зачем? Если есть сочетание, оно подчиняемо закону; сумма ***«трактатов»*** о рифме — уместима в строку.

«Стиховедение», разгруженное от балласта, равно четырем страничкам: карликовая ***«наука»***. Но стиховеды скрывают ее обидный ***«росточек»***.

И лягушка пучится... до вола[9].

3. Явление ритма

Поэт — интонационен в выражении; но выражение в нем — отражение звуков, ему поданных; он их эхо; меж звучанием и отражением — сложная работа ***внимания к звукам*** и особая сосредоточенность, необходимая для воссоздания их во внутренней интонации; и потом уже — в интонации материальной; биение сердца всегда — инструмент; поэтический организм — рупор, к которому приложены губы коллектива; но чтобы факт имел место, поэт ***«должен»*** надеть своего рода радио-трубку: заказ идет в волнах эфира, а не в голосе захожего критика о том, что поэт ***«должен»***: фикция заказов! Поэт от нее убегает к радио-трубке: в том долг его:

> Бежит он, дикий и суровый,
> И звуков, и смятенья полн[10].

Маяковский такое долженствование иначе выразил в трактате о том, как делать стихи: нужна гигиена потаптыванья и побормятыванья[11]; кому — солнечные ванны, а кому — звуковые; если в это время к нему не во время придут, он побежит от неудачного заказчика. Он тогда социален, когда ***«дикий и суровый»*** бежит к радио: от псевдосоциального разговорчика к восприятию заказа, распространяемого эфирной волной. Поэзия эфирных волн — не мистика, а — эмпирика; ухо поэта поставлено иначе; оно вытянуто к восприятию особых колебаний: в них — ритм.

Поэты выражали свое задание в образах; они утверждали (без различия школ), что звук, ритм, внутренняя интонация — первая фаза в воспроизведении ***«заказа»****[12]; на звук, как первое, указывают: Пушкин и Блок[13]; на ритм указывает и Маяковский. Но звук подается не как про-

---

* Понятие «социальный заказ» — спорное, невыверенное, взывающее к критическому рассмотру, а не к рассуждениям с кондачка; не решая вопроса о том, есть ли такой заказ, я беру понятие «заказ», как указание на некую фактичность, требующую вскрытия, которое и покажет: «заказ» или не «заказ» нечто, на чем согласны поэты.

стое количество, а как *такое то* (качественное); ***тональность*** звука определяема коллективом, посылающим поэту волну; ритм будущего стиха, иль явление консонанса, есть восстание внутренней интонации.

В основе тонического стиха лежит интонация; тонусы пульса ей живы; ритм — физиологическое отражение тонусов; он есть реальность, определяющая выбор слов и метафор, в словах коренящихся; образ-метафора — зависимая переменная метафоры звуковой; последняя — ритма; ритм — отражение содержания, или — эфирных волн, которое *должен* слушать поэт, преодолевая неорганизованный шум случайных звуков; в них он погружен ***«малодушно»***[14]; образное содержание — субъекция личности на поданном материале: штамп формовки; а смысловая тенденция — оттиск этого штампа, или попытка и ***«Ивана Ивановича»*** в поэте сделать вывод из заказа; в прочтении содержания личность весьма ошибается; принадлежащее ***«субъекту»*** есть периферическое наслоение. Критика не реставрирует образ поэта в первичной редакции; стихотворение — наслоение редакций, где восприятие звука, его воспроизведение, обложение материалом слов, их смысловая чеканка, суть работы, производимые в разных мастерских. Орудия ритма и метра — иные; меж ними или увязка, или — неувязка; процесс увязывания, опять таки — особая мастерская.

Все это надо знать: критику и стиховеду.

Ритм — отражение радио-волн известной величины в воспринимающем слухе художника слова; он — фотография, лежащая в основе портрета, или словесной стадии творчества; долг поэта — быть верным фотографии; в фотографировании поэт — отразитель. ***«Таков и ты, поэт»***[15] — говорит о нем Пушкин; диктатура фотографии есть диктатура коллектива, строящего поэта: в ***«товарище»***, в ***«мы»***; ощущение диктатуры, власть совета в ***«Я»***, переживалась поэтами в прошлых периодах истории — то мистично, то трансцендентно; она ж — эмпирична и имманентна; не в ***«Аполлонах»*** и в ***«Музах»*** — суть, а в том, что мифизация власти — идеология поэтов на протяжении всей истории; идеология имеет реальную базу: власти коллектива, посылающей поэту через эфир волну и

обязывающей его нарушать неорганизованную этику мещанской массы бегством к ячейке; связь между нею и им — радио: ритм[16].

Качество тональности зависит от коллектива, предопределяя тон ритмов; в нем — следование воле (диктатуре коллектива); воля ж аллегоризировалась, как власть ***«вдохновения»***, требующего ***«жертвы»***[17], иль — дисциплины, не ведомой мещанину, лично обособленному; знак дисциплины отделяет поэта от толпы так, как барьер отделяет телеграфиста, принимающего депешу, от посетителей почты; телеграфист, отделенный — не антисоциален; его одиночество весьма социально; и социальны минуты вдохновения, когда поэт —

Бежит... дикий и суровый
И звуков, и смятенья полн —
На берега пустынных волн.

Пустынные волны — эфирные волны.

Маяковский выражает признание Пушкина иным способом: ему нужно бегать по комнатам и ***«помычивать»*** нечто; важно, чтобы ему не мешал уплотнитель[18].

Форма заявлений различна, а суть — одна.

Особое внимание в минуты принятия звуков четко определяет Баратынский:

Он в полноте понятья своего,
А между тем, ***как волны***, на него
Видения бегут со всех сторон,
Как будто бы своей ***отчизны дальней***
Стихийному смятению отдан он[19].

Вдохновение определимо Баратынским умением глядеть смятение ***полнотою понятья***; вдохновение, нужное и в математике, определимо ***сурово*** и ***четко***; оно — концентрация внимания; ***«смятение»*** изучаемо:

Я понять тебя хочу,
Темный твой язык учу[20].

Если признания такие брать фактично, — не скажешь обычных глупостей о ***«вдохновении»***; исчезает и ***«нут-***

ро» недоучек; и ***«хихик»*** критиков над якобы мистикой; ***«мистика»*** здесь — гудение телеграфного столба: для готтентота; для Пушкина гудение — объект ***понимания***; для ученого — ***тоже***; для многих тут именно — поле их насмешек над вчера еще страшным, а сегодня не страшным явлением. Такова диалектика готтентота, которому растолковали: в столбе гудит не фетиш. Для ученого и поэта встает проблема понимания действий столба; поэт учится записывать телеграфные знаки, воспроизводя гудение опытно: и это — внутренне переживаемый ритм; ученый же познает вибрации волн, производящих знаки, и поднимает вопрос о математической базе явлений ритма.

«Стиховед» часто поступает не так.

4. Математика, как принцип ритма

Сфера метра — чеканка материала; сфера ритма — воспроизведение сырья, которое еще ни содержание, ни форма, но — формосодержание; в отношении к форме формалистов ритм — материал формованья: звук заказа; в отношении к содержанию рассудочной схемы ритм — вне-содержателен; многие под ***«содержанием»*** разумеют лишь штамп ***«общего»*** понятия; оно ж — стабилизированный предрассудок; по отношению к нему ритм ***содержателен***: в нем — ***со-держание***, или некое ***«со»***, ***держащее «Я»*** поэта в ***«Мы»*** коллектива; по отношению же к формам метра, он — принцип генезиса их. В этих домыслах уже заложено право соотносить ***«содержание»*** с ритмом; весь вопрос в том, соответствует ли вывод из фактов выводу логики; такое ***а приори***, пересекаемое с ***а постериори***, есть ***принцип***.

Со стороны опыта тут вопрос: дана ли в материи звука его интонация, или — тональность. Это вопрос геолога... до геологии: можно ли в ощупи наслоений открыть принцип огненного процесса, расположившего их так? Метрик (или — ***«геолог без геологии»***) ответит с соблюдением аристотелевых правил мысли: нет; современный геолог ответит: да, можно говорить об огненной эпохе

земли; *ритмы* процесса даны в твердом теле. Но для схоластика нарушены границы познания там, где ставится вопрос о РИТМЕ в метрах вне 1) форм метров, 2) вне сложившихся форм музыкального ритма (которые — не ритм, а лишь метр).

Есть ряд символов, очерчивающих сферу ритма в математических науках, прототипичных и для науки о ритме; в их принципах прочитываемо направление, в котором должно идти развитие ритмики, как точной науки.

В основе метра лежит числовая величина, измеряемая и взвешиваемая (1+2=3 для ямба, 2+1+1=4 для дактиля и т. д.); как выразилась бы в числе — неразложимая интонация? Величиною высшего порядка, определяющею свои части; если низший порядок — слог, комплекс целого — стопа: 3=1+(1+1); это «3» ямба — не «3» хорея, где комплекс есть 3=(1+1)+1. Если высший порядок диподия, или — (1+2) + (1+4)=8, части его — слоги и стопы; если строка, — части целого суть диподии. Организация комплексных слагаемых, а не простая сумма, имеет место; законы ритма — законы комплексной организации, данные в законах комплексных чисел; таков принцип математической «социальности»; пока явление социальности (*«заказа»*) в поэте (в его ритмическом *«вдохновении»*) не выявлено в опыте, руководящею нитью к закономерности, здесь имеющей место, скажется теория комплексов в ее общем виде; ритм и есть принцип комплексной организации[21].

Есть ли учение о примате комплекса (выражаясь образно, — сообщества единиц)? Есть: и оно — дано в формулах зависимости переменных от их независимой величины; это — теория чисел XIX столетия; аритмология есть наука о числах, как сложных комплексах, а не простых сумм[22]; и она то и есть социология чисел, устанавливающая связь числа с числовой массой в законах масс[23]; в ней высказаны законы зависимости метра от ритма, искомой величины стиховедений; в математическом принципе она не искома: искома в *а постериори* нам данного стиха; если бы мы в явлениях ритма нашли искомое *а постериори*, воссоздающее жизнь *а приори*, принцип ритма нашелся бы; ибо всякий научный принцип в *а посте-*

риори — предел обобщения; а в ***а приори*** — возможность предсказывания новых закономерностей.

Формальное ***а приори*** ритма раскрыто в работах Галуа, Абеля, Клейна и Софуса Ли[24], давших решение уравнений высших степеней в композиционных комплексах. Вместо беспроких фантазий о ритме, я советовал бы спецам от стиховедения совершить паломничество к математическим вершинам мысли, чтобы им стало ясно: проблема ритма («рифмос») с проблемой числа («арифмос») пересекаются в аритмологии, берущей число («арифмос») в стилевой композиции, или в фигуре его комплекса (как ***«еврифмос»***). Сферы аритмологии, или социология чисел, суть и сферы эстетики их; уравнения высших степеней, не разрешимые в радикалах, решаются в стилевой композиции, например, икосаедра. Здесь число — и композиция, и социальная организация пределов делимости, взятых единицами; профессор Васильев, оканчивая сочинение ***«История целого числа»***[25], указывает: в XIX и XX веках передовыми математиками в аритмологии заново взяты вопросы пифагорейцев, вне всякой ***«мистики»***: теория числовых комплексов есть взятие это[26].

В ней раскрыт нам и принцип ритма; и если ритм — есть, т.е., если он не есть метр, он может удовлетворять только этим законам. Таково математическое ***«а приори»***, где отношение между ритмом и метром дано в уяснении границ математических сфер: теории прерывных и непрерывных функций.

Не имея возможности пуститься в высшую математику, я скажу: прототип науки о ритме раскрыт в работах математиков, западно-европейских и русских. Держа математические признаки ритма, как нить исследования, остается ощупать след ее на метре: в конгломерате разнопостроенных строк; тут — наслоения, в расположении которых геолог видит след огненного процесса, переступая границы познания ***«не ученого»***.

Огня самого я подать не могу, как не могу подать... корень квадратный из минус единицы[27]: на блюдечке. Говоря о ритмическом жесте, поданном в кривой, и устанавливая связь его с текстом, я выслушивал укоры в том, что

мой подход к ритму мистичен[28]; укорявшие относились к той категории голов, которые под корнем разумеют... круглый редисочный корень; увидав же корень... квадратный, они восклицают: «Это — не корень: корень — съедобен: это же не положишь в метрический рот».

Сказанное — введение, теоретически обосновывающее факты, на которые я наткнулся; итогу 15-летних дум посвящена мною небольшая работа; в ней — наглядная запись исчисления ритма. В этой статье же я в двух словах лишь излагаю принцип работы.

5. Ритм, как наименьшее кратное

Мог бы дать ряд школьных определений для ритма и метра; не они интересуют меня, а факты и их отметка.

Метр — форма чередования простейших элементов стиха во времени, установимая сложением элементов и нахождением средне арифметического правила их; выражением правила является скандировка; элемент метра — стопа; сумма их определяет форму стихотворения.

Понятие о ритме сложимо иначе; стих — неразложимая организация строк; каждая строка — есть со-стопие; стопа в строке и стопа вне строки — различно счисляемые данности; стопа в строке определима взаимодействием; каждая строка имеет свой рельеф, не предугаданный простою суммою; канон четырехстопного ямба (∪′|∪′|∪′|∪′) в материи слов ***«Часов однообразный бой»***[29], интонационно прочитываем в химизме состопия, как: ∪′|∪∪∪′∪|′. Совокупность такая не уложима в каноны; представь ее стопами разных размеров, получилась бы разноразмерность: стихотворение рухнуло б в хаос. Тут-то и подается ритм принципом организации; стопа дана в ткани их, видоизмененных взаимодействием; обнаруживается кинетическая энергия разных ударов и потенциальная энергия промежутков, переживаемых внешне (или внутренне), как паузы: К + Р = постоянной величине в замкнутой системе[30]; и это — дыхание; если с системою совпадает строка, то ее значимость показуема знаменателем дроби, получающейся из сложения неравноударных ударностей; ритм здесь —

наименьшее кратное; числителя каждой дроби (стопы) надо умножить на наименьшее кратное; тогда числитель стопы представим индивидуальным числом.

Ритм, как кратное, — вот одно из определений; он — соотнесенность реальных интонационных слагаемых: в синтезе уха (и это — не сумма); метр — порядок чередования, регистрируемый метрономом (и он — простая сумма); ритм лежит в ***восприятии***; метр — в учете (скандовке), разлагающем действительность восприятия в элементы; музыка, приведенная к барабану, и барабан — к тиканью часиков, — вот что есть метр, данный в скандировке; здесь ритм отрицается. Ритм есть ухо, взятое в *слухе*, а не ухо, взятое в ***метрономе***; в стиховедении оживает старый спор формалистов с физиологами, ко времени Геккеля[31] в биологии решенный судьбою; ритмисты, оспаривающие формалистов, — физиологи, взятые в ранней стадии; формалисты — сторонники Кювье[32]; физиология строки победит номенклатурные костяки, не оплетенные соединительной, ритмической тканью.

Ритм есть факт в живой трансформе, как ТЕМА в вариациях; принцип строчных трансформ — установим или нет? От этого вопроса зависит возможность или невозможность точной записи ритма.

В 1910 году в ***«Символизме»*** я дал опыт описания ямба и указал на многообразие его строк; я показал, как работать с этим многообразием: в номенклатуре и в статистике; работа открыла новые возможности; в ранней работе был ряд погрешностей; погрешности мне указаны со стороны (да и сам я их видел); они элиминированы серией работ, наросших на ***«Символизме»***; появились профессора от новой ***«научки»***, усовершенствователи номенклатур; номенклатура установила и новые термины и способ записи строчных вариаций любого размера; но это еще систематика, т.е. Кювье, а не Жоффруа-Сент-Илер, не Гете, не... Дарвин.

Не интересует меня история терминов, провозглашенных ПРАВИЛАМИ стиховедами наших дней. В согласии с высшею математикой и с биологией я утверждаю: надо двигаться дальше к определению принципа трансформ строк в их комплексе, как некоего рода в ва-

риации видов и разновидностей; комплекс строк размера, как целое, есть социологическое явление. Он — толпа разновидностей, показанных в принципе, соотносящем вариации; принцип — есть принцип ритма, не укладывающегося в систему форм; ***птеродактиль*** — ни птица, ни ящер; ***птица*** и ***ящер*** — виды рода его трансформы; пленум форм — в филогенетическом процессе сложения стихотворения, долженствующего дать ту, а не иную интонацию; в ней — социальный заказ; метрическая особь в истории размера дана в пра-форме; 32 строки античного гекзаметра стабилизируемы в 32 двух различных отборах строк; александрийский стих[33] и шестистопный анапест лежат вместе в пра-форме ямбо-анапестического гекзаметра; в многообразии строчных модуляций нашего якобы единого ямба загадан и распад ямба в новые разновидности.

Выпадение метра из ритма — склероз; но оно подается порою учениям о каноне; под каноном же дается лишь канон метра.

Не подозревают, что есть и у ритма канон трансформ в живой диалектике исчисляемого соотношения; результаты исчисленного — материал кривой строк. Мой метод записи ритма сводим к точному исчислению и к получению кривых, построенных на числах.

Ритм — в эмбриологическом процессе[34], а не в морфологии, на нем остывшей; жаберные дужки взрослого млекопитающегося суть жевательный аппарат; у зародыша они — остатки дыхания; метр — преформация дыхания, как внутренней интонации, отобразившей услышанные звуки; искать функции ритма в метре столь же бесплодно, как прикреплять легочное дыхание к действию жевательного аппарата челюстей; ритм не там, где стих жуют в скандировке; он — в функциях стихотворного дыхания, которое метром не поймаешь за хвост.

Ритм — не в правилах Аристоксена: не в музыкальном ритме; ритм — в соотношении строк, взятых в социальном целом; жизнь строчного комплекса — в аритмологической композиции, законы которой сложны; нарисую их при помощи модели: имея а, б, в, г в комплексе, имею и многообразие сочетаний их: а, б, в, г, аб, ба, вг, га, абв, бав,

вба, абвг, габв, вбга и т. д.; свойства «а» определимы из всех положений «а» в группах; «а» в «аб» и в «гбав» не то же «а», как натрий в соли — не натрий, взятый в чистом виде, где он есть яд; в соли в нем нет ядовитости; «а», взятое в математической социальности, есть ***стопа***, взятая в строке, строка, взятая в стихотворении или в ритме сострочия: число строчного отношения ее выражает; на разности чисел строится кривая высот.

Всякий комплекс есть фигура геометрической композиции; уравнения высших степеней имеют фигурное разрешение, иль — стилевой образ, данный в математическом законе; ритм стихотворения есть жестикуляционная фигура, имеющая принцип стиля в кривой, аритмологическое представление о ритме, как стиле, выносит его из музыки и стихотворного метра; и это согласно не только со Спенсером, или Липпсом[35], но и с Лейбницем, назвавшим музыку математикой души[36].

Ритм есть математика интонации, раскрытая в теории прерывных функций[37].

Четыре стопы а, б, в, г соотнесутся в ритме, когда числители дробного отношения ударов стоп будут умножены на наименьшее кратное их.

Ритм — развертывание во времени геометрической фигуры комплекса в живой диалектике; целое становится темой в вариациях (трансформах); вариации — строки, совпадающие или контрастирующие в синтезе уха.

Принцип ритма есть принцип диалектического процесса течений строк; в таком процессе типичны три случая: тезы, антитезы и синтеза. Ниже покажем: сложение строк в ухе подчиняется только этим формальным моментам; многообразие строк, ямба, в течении их складывается ухом, как ***совпад***, как ***контраст***, как вычислимое отношение совпада к контрасту; отношение видоизменяемо в мощности слоя контрастных строк, отделяющих друг от друга совпады, которые есть ритмические рифмы.

Если возможно регистрировать числом эти три случая, возможна счисляемость явлений ритма вне метрической формы. Если возможно счисление здесь, возможно и изучение кривых ритма.

6. Принцип вычисления строк

Не задание этой статьи научить читателя правилам ритмической записи; такому заданию посвящена отдельная книжечка, которая должна выйти (к ней отсылаю)*; минимум указаний в ней — 9 печатных листов; здесь скажу: типы строк изучены в «Стиховеденьи» нашего времени**; многообразные роды и виды размерного типа суть оттенки межсловесных промежутков, знаков препинания, рифм и т. д., но тип строки — в характере ударов. Ямб — метр, имеющий схему чередования неударных и ударных слогов; внутри схемы — ряд строк, в реальном произношении теряющих положенные удары, или имеющих удары в неположенном месте. Строки установимы точно, если взять на учет рассуждения стиховедов. Получается два типа столкновения смежнолежащих строк в слуховом восприятии; смежные строки звучат, как одинаково ударные:

Его́ приме́р други́м нау́ка
Но Бо́же мо́й кака́я ску́ка

Строки подводимы под тип: ∪'∪'∪'∪'(∪). Ухо в целом воспринимает чередование, как ***повтор***, того же метра; в строках стопы явно ударны. Я называю такой случай ***тезой***; вторая строка повторяет ***тип*** первой строки. Как обозначить ***совпад*** в распределении ударов? Как ***ноль*** контрастности. Это — первый из двух возможных здесь случаев. ***Числовая значимость повторной строки равна нолю.***

Второй случай: имеем строки:

Как де́моны глухонемы́е
Веду́т бесе́ду меж собо́й[39]

Непредвзятое ухо здесь слышит контраст; в первой строке два *четко* выраженных ударения; во второй же —

---

* «Ритм, как проблема». Должна выйти в из-ве «Никитинские Субботники».

** Сюда: работы Жирмунского, Шенгели, Томашевского, Боброва и т.д.#[38].

три; записываю: ***контраст***; отмечаю его равным «1»; единица — не определенная мера, а единица измерения (как метр — не единица, а часть меридиана). Для простоты отвлечемся от качества контрастов; всякий контраст у нас — единица. Такой случай я называю случаем ***антитезы***: вторая строка — антитеза первой (в первом случае имели ***повтор***).

Так счисляемы ***пары*** строк; трехстрочие уже может явить третий случай; синтезируя третью строку с первой, плюс второй, ухо воспринимает сложнее синтез: это синтез соотношения трех строк друг к другу.

Возьмем систему трех строк:

> Чи́жик, чи́жик, где́ ты бы́л?
> На́ Фонта́нке во́дку пи́л.
> Вы́пил рю́мку, вы́пил две́ и т. д.

Выражая в схеме запись строк, имеем:

1) ′∪′∪′∪′
2) ∪∪′∪′∪′
3) ′∪′∪′∪′

Отношение второй строки к первой — контраст или — «1». Отношенье третьей и второй — ***контраст***; и она же совпад с первой; ухо в синтезе восприятия складывает 1) оба контраста, 2) ***совпад*** третьей строки с первой; совпад с первой строкой усложняет чистую контрастность; третья строка есть ***отношение*** совпада к контрасту; как ***отношение*** в числовой значимости она — дробь; дробь лежит между «0» и «1»; можно ли ее вычислить? В 1910 году член нашего кружка ритмистов, поэт Ремм (Баранов)[40] предложил формулу вычисления:

$$\frac{n-1}{n}$$

Здесь «n» — порядковый номер строки, если вести счет за первой строкою, которая — теза; в данном случае — вторая; n = 2; «n–1» — количество конкретных строк, отделяющих совпад; в данном случае: n–1 = 1 имеем:

$$\frac{2-1}{2} = 0{,}5.$$

Такова значимость строчного отношения; ***третий случай*** я называю ***синтезом***. В нем дано разрешение всех случаев соотношений; если бы присоединили ***четвертую*** строку, то она 1) или ***впервые*** входила бы в строчную систему, как контраст в отношении ко ***всем*** строкам (1) 2) или бы совпадала б с предыдущей (0), или, 3) контрастируя с предыдущей, совпадала б с одной из предшествующих: с первой; или со второй; если бы со второй, по формуле имели б 0,5; если б с первой, — на основании тех же суждений имели б 0,6; чем дальше отстоит совпад, тем менее ухо различает его, тем больше отношение к «1» контраста, тем больше его дробь: 0,7; 0,8; 0,9; 0,99 (=1).

В принципе вычисляема любая строка любого размера в комплексе строк; градация числовых характеристик всех строк выражает соотношение их друг к другу.

Целое соотношений — кривая, построенная на осях; на одной откладываются строки; на другой — высоты строчных отношений, принимая за единицу высоты ***0,1***.

Баранов-Ремм, предложивший формулу, оставил стиховедческие интересы и скоро умер; я с 1912 года и по сие время оперирую с методом счисления, внося в него ряд поправок и разглядывая сотни кривых, так полученных; итог 16 летней работы я сжал в книжечку*[41].

Вывод мой: ***кривые суть жесты ритма***.

Ритм не имеет отношения к размеру: он — целое соотношение строк (каждой — друг к другу); соотношения выразимы числом: нолем, единицей или дробью (тезой, антитезой, синтезом); целое — кривая, построенная на точках, где каждая определяется высотой лежания ко всей совокупности строк; априорное положение ритма, как целого, определяющего свои части и ими неопределимого, получает из опыта добытое выражение; фигура кривой — неразложимый комплекс: масса строк, данная в организации; ритм каждого стихотворения — свой: не ямба или анапеста, а, например, стихотворения «Пока не требует поэта»; в целом соотношений определима любая строчка; целое есть фигура кривой.

---

* «Ритм, как проблема». Выйдет осенью.

Все то, что я говорил об аритмологическом ***а приори*** (чем должен бы был быть ритм) совпадает с моим ***а постериори***; кривая — предел возможной индукции, удовлетворяющей и всем требованиям математической дедукции; но это — формальный признак принципа, отделяющий его от эмпирического закона и рассудочного положения; принцип есть пересечение ***а приори и а постериори.***

В методе получения кривых имеем все признаки искомого принципа.

7. О кривой ритма

Особенность принципа — простота первичной формулировки, допускающей усложнения его при проведении сквозь строй формул.

Принцип сохранения энергии выражался: «К+Р» равны постоянной величине в замкнутой системе сил; он же, обрастаемый бытом формул, сложнел, принимая поправочные коэффициэнты.

Мой принцип счисления обрастает рядом поправок; я его устанавливаю в равностопной, равносложной совокупности, в отвлечении от межсловесных промежутков и знаков препинаний; так имею формулировку в общем виде.

Установив общий вид счисления, я рассматриваю и ряд усложнений, вводя поправочные коэффициэнты 1) на рифму, 2) на межсловесный промежуток, 3) на исчисление разностопных строк, 4) на знак препинания и т. д.; поправочный десятичный знак для каждого случая выведен, как например: моя поправка на слоговую разность паузных форм есть 0,2; она выведена; поправки имеют особую значимость в случае совпада в ударной динамике двух рядом лежащих строк; я подробно мотивирую в книге, излагающей метод счисления, почему поправка на рифму — поправка на сотые доли (на второй десятичный знак); мой же масштаб отложения высот не знает делений в сотые доли; оттого то я пренебрегаю поправкой на рифму (закономерно). Девять печатных листов книги и занимает изложение техники счисления; она трудна, а не субъективна, как многие могут думать.

Лабораторная техника заключается не в одном усвоении правил, а в опыте руки, который дается годами упражнений. Дай любому профессору счислить поэму ***«Медный Всадник»***: на третьей же строке он сядет впросак; но ***просак*** здесь — от непринятия на учет какой-нибудь установленной отметки.

Ритм счисляем в стихотворении любого размера с любым расположением строк (равно-, разно-стопных), с любыми рифмами, с любыми цезурами и знаками препинания. В трудном ***счислении*** элиминируемы субъективные моменты прочтения строки из анализа слов и их сочетаний. Широки горизонты, открываемые принципом счисления.

Важен факт: 12 строк стихотворения Тютчева ***«Восток белел»***[42] выразимы в следующих цифрах: 0+1+1+0, 5+0, 7+0, 5+1+0, 5+0, 7+0, 6+0, 9+0,7; опираясь на них, можно строить кривую строк, откладывая на временной координате масштаб строки, а на другой — масштаб высоты; такая кривая — предел индукции: она выражает нераздробимую совокупность в фигуре кривой, где и точка — фигурна в соотнесенности ее ко всем прочим точкам; кривая в точках есть тема в диалектике своих вариаций.

Для чего получают кривые болезней? Для изучения. В изучении открывается не «мистика» совпадения излома кривой с переменой в состоянии больного, — а тип течения болезни; имеем температурное 37° и видя, что градусник показывает 40°, мы говорим: «Жар». Тот же принцип применим к кривой ритма; стихотворение имеет свою среднюю линию; вышестоящие пункты, означающие рост ударного контраста, соответствуют повышению напряжения (сердцебиению); а пункты, лежащие ниже нормали, выражая совпадность, соответствуют тонусу сердечного замирания: если средняя есть 0,5, точки, лежащие на 1, на 0,9, на 0,8, суть максимумы ритмического сердцебиения; точки, лежащие ниже 0,5, например, на 0, на 0,1, на 0,2, суть минимумы замирания; пульс же целого — живая ***интонация*** или — ***ритм*** стиха.

Как изучать кривые? Так, как изучают кривые любых явлений: их форма как-то соответствует опытному материалу. Что есть содержание данной формы кривой? Материал слов, образов, эмоций, импульсов, мыслей; матери-

ал — живой текст. И правомерен опыт прочтения текста, в связи с изломами отрезков кривой. Если опыт такой есть ***«мистика»***, то я поздравляю стиховедов: с момента, когда наука вырвалась из когтей Аристотеля, она впала в мистику, нарушив правила «категорий»; предпочитаю я: быть ***«мистиком»*** с Ньютоном против ***«святого»*** рационалиста, Фомы Аквинского[43].

Стиховеды путают: мистику с научной эмпирикой, которой у них нет. В принципе счисления открывается возможность стать и ритмике точной наукою; если метрика — систематика форм, то в ритмике вскрываема их физиология.

Как удобнее изучать кривую, которой длина равна 500 делениям, а высота — 10. Кривая здесь подана на узкой ленте мелким крапом зигзагов, удобнее ее прочесть, увеличив масштаб и сведя многие точки к опорным немногим; удобнее изучать целое в кривой — раккурсе, как и рельеф страны удобнее обозрим в географической карте; географы в этом не сомневаются. В нашем случае правомерен вопрос: можем ли мы географизировать карту записи кривой о множествах строк и одновременно увеличить масштаб разгляда? Ученый ответит: не только можем, но и должны; чем была бы наука без микроскопа?

Мой вопрос об удобстве раккурсов становится еще реальнее от факта, что стихотворение дается нам разделенным на группы строк (строфическим строением, распадением строк на группы, объединенные и знаками препинания, и образами содержания): разбив стихотворение на группы, иль строфы, сложив группы чисел, на суммах строф могу строить раккурсы кривой; длина остается неизменной, а вышина — увеличивается; для строчной кривой имеем высоту от «0» к «1» (10 делений по 0,1 каждое); для четырехстрочной строфы имеем строфную кривую, высотный максимум которой есть уже ***«4»***, или 40 делений, по 0,1 каждое.

Строфа, или группа строк, является и в смысловом отношении более ощупываемой целостностью, чем строка. Строфная кривая по отношению к строчной аналогична местности, рассмотренной с птичьего полета; карта и есть научный птичий полет.

Разнострочные строфы, или неравнострочные приводимы к единообразному масштабу, принятому за основной, в простом правиле:

$$\frac{X}{4}=\frac{2,5}{3},$$

где ***2,5*** есть, например, трехстрочная сумма, а «X» есть искомое выражение ее в четырехстрочном масштабе; четырехстрочная строфа на основании многих соображений есть принятый в моей системе строфный метр (длина масштаба).

Все сказанное мной в этом отрывке не есть пустая схоластика, а необходимый вывод из опыта разглядения форм ритмических кривых в связи с содержанием опыта, или с попыткой прочтения текста по этим кривым.

Прочтение и устанавливает ряд изумительных аналогий между сменою текстовых частей (содержаний) и переменою высот кривой; какое-то загадочное отношение между кривой и содержанием закона в других науках — установимо с кричащей яркостью; надо только с осторожностью подходить к принципу прочтения, о чем — ниже.

8. Ритмическая кривая, как интонирующее содержание

Возьмем стихотворение ***«Восток белел»*** Тютчева; анализируем его образы; три строфы стихотворения живописуют три стадии восхода; и начинаются сходственно: ***«восток белел»*** (первая), ***«восток алел»*** (вторая), ***«восток вспылал»*** (третья). Природа дана в ***нарастании*** солнечного блеска; ***нарастание*** равномерно; ему соответствует нарастание чувств некой девы: восток — белел, ***она*** — молилась (первая)[44]; восток алел, во взорах ***ее*** ликовало небо (вторая); восток вспылал, из ***ее*** ланит катились слезы огневые. Нарастание радостного чувства до экстаза в трех строфах равномерно; оно дает линию непрерывного подъема чувства. Таков анализ содержания образов трех строф.

Обратимся к кривой, построенной на трех строфных суммах. Сумма первой строфы (построенная на четырех строках) есть 0+1+1+0,5=2,5; сумма второй: 0,7+0,5+1+0,5=2,7; сумма третьей: 0,7+0,6+0,9+0,7=2,9. Опускаю самые конкретности вычисления в принципе показанного способа; они выверены; ошибок не может быть; сосредотачиваю внимание на линии ритма, построенной на трех точках высот, равных 2,5+2,7+2,9. Какова ее форма? Нетрудно видеть, что кривая, построенная на данных цифрах — восходящая прямая, ибо сумма второй строфы вырастает по сравнению с первой на 0,2; и сумма третьей вырастает по сравнению с второй тоже на 0,2; имеем для первой: 2,5; для второй — 2,5+0,2; для третьей: (2,5+0,2)+0,2. В данном случае непрерывный и равный подъем прямой линии, построенной на 3-х строфных суммах, вполне соответствует равномерному подъему трех стадий чувства и трех стадий рассвета: восток — белел, алел, вспылал; эти стадии утра так относятся друг к другу, как относятся друг к другу 2,5—2,7—2,9. В данном случае я ничего не доказываю, но устанавливаю факт ***аналогии*** между ростом образов содержания в том же направлении и ростом сумм.

Случайна ли ***аналогия***, вскрытая в данном стихотворении, или не случайна? Пятнадцатилетний опыт, основанный на разгляде сотен кривых, отвечает: ***аналогия не случайна***; но надо с большой осторожностью переводить данные кривой в данные текста. В моей книге ***«Ритм, как проблема»*** я рассматриваю группу стихотворений, дающих ряд восходящих кривых; текстовой анализ показывает: содержание текстов этих стихотворений рисует рост настроения в одном определенном направлении; потом я беру группу стихотворений, рисующих кривые, непрерывно падающие; анализ текстового содержания рисует в этой группе последовательное спадание образов и чувств от мажора к минору. Тут же я делаю оговорку, что нельзя разглядывать подъем кривой как подъем чувств, упадание, как упадок; ведь вопрос идет об усилении пульса и его падении (сердцебиении и вымирании). Более света проливают те сложные, коленчатые кривые, в которых зубцы и плоскогорья, нарисованные строфными подъе-

мами, чередуются с вырезами вниз (так сказать, ущелья ми); этот анализ схваток контрастов между ***тезами*** низо! и ***антитезами*** верхов в ***синтезе*** целого дает более проч ный базис к пониманию жизни кривой.

В разных стихотворениях тот же поэт рисует кривой так сказать, разное: в одном стихотворении интонацион ный пульс бьется максимально при передаче трагическо го содержания, в другом при передаче бодрого: высот уровня кривой аналогична напряжению светлых образов мыслей или чувств; но в пределах того же стихотворень удивительная аналогия устанавливается в соотношени контрастов; если скажем бодрое настроение, или обра: света, или мысль утверждающая, поданы на ***тезе*** низкого уровня, то всегда противоположное настроение, или об раз тьмы, или мысль, отрицающая утверждение, подаетс на ***антитезах*** высокого уровня; если, наоборот, в ***анти тезе*** высокого уровня подано утверждение, будьте увере ны, что в 90 процентах ***отрицание***, как вторая тема, буде подано на тезе. В этом именно *теза*, плюс ***антитеза***, рав ны ***синтезу***, или жесту целого, как своего рода постоян ной величине. Напомним: в энергетическом принципе по стоянство энергий (кинетической и потенциальной) дано в ***замкнутой системе*** сил; этой системой является не разложимое целое комплекса данного стихотворения; что значит — неразложимое целое? Неразложимое целое — неразложимо в точки отдельных строк, строф, ибо и стро ки и строфы синтезированы в фигурном жесте такой т кривой, единственной, несравнимой, так, а не иначе по строенной; и это построение есть интонационный жест или звук, воспроизведенный поэтом в ритме.

Напомню, что в этом звуке и подана поэту (телегра фисту) депеша социального заказа, идущего от коллекти ва, диктатура которого ***«священна»*** для поэта; а уже от бор живых слов зависит от интонационной темы; от отбора слов зависит состав метафор-образов, а от них за висит перевод личностью поэта их на язык смысловой тенденция стихотворения, его содержание в узком смыс ле, зависит от образов-метафор, или содержания в более широком смысле, которого личность поэта не всегда схва тывает, ибо оно идет не от ***«я»***, а от ***«мы»***; у этой грани

двух содержаний (личного и внеличного) поэт и испытывает в себе схватку сознания (личной надстройки) с бессознанием как бытием образа: ***бытие определяет сознание***; образ: метафора определяет знак, тенденцию личности на содержание вне: личном (знак собственнической формы); бытие образов определено в свою очередь бытием ***материи*** слов, а эта последняя — интонационной энергией поэтом слышимого звука:

Есть звуки, значенье —
Темно, иль ничтожно;
Но им без волненья
Внимать невозможно[45].

Темнота и ***ничтожность*** звуков есть темнота их в ограниченной личности Ивана Иваныча, который... ***«быть может всех ничтожней»*** по словам Пушкина; ***«Иван Иваныч»*** — поэт, отошедший от телеграфного аппарата, приносящего ему интонацию коллектива; но ***«душа поэта встрепенется»***[46] на звуки; и тогда, он, облеченный социальным заказом, в ритме меняет обычное значение ***«ничтожных»*** слов; и им без волненья ***«внимать невозможно»***.

Первичное бытие стихотворения — внутренняя интонация: тонус ритма; и содержание личного сознания, организующего образы и мысли, определяется этим бытием.

Нет, поэтому, «мистики» в том, что кривые ритма соответствуют текстовому содержанию; чем более соответствуют, тем более социальный заказ дошел до назначения, тем более исполнитель заказа — ***«поэт»***. Весьма понятно: анализ кривых, полученных из вычисления строк первоклассных поэтов (Пушкина, Тютчева и т. д.) являет изумительные обрасчики соответствия между текстом и кривой; бытие интонации, определяющее сюжетное оформление — не ***«мистика»***, а эмпирика; поэт и ученый от ***точной науки*** поймут меня; не поймет средневековой схоласт-рационалист, уцепившийся в XX веке за превзойденного Аристотеля: его сознанию не понятен ни язык ритма, ни стиль научного принципа.

Ведь способность из принципа предсказывать явление для готтентота — ***«мистика»***.

В настоящей статье мне нет места подробнее касаться удивительных выводов, к которым я пришел в итоге 15 летнего изучения мира моих кривых*. Скажу лишь: когда я составил кривую поэмы *«Медный Всадник»* и кропотливо изучил контрапункт уровней точек, ее слагающих, у меня открылись впервые глаза на поэму, как на зашифрованный текст; может быть, зашифровка в поэме полубессознательна, ибо плановая работа бессознания в творчестве играет огромную роль (это — тема целого исследования); словом, — мне удалось разобрать, что речь идет не об Евгении и Петре Великом, а о Пушкине в его подлинном, от всех (даже от самого себя) тайном бунте против Николая и... о Николае; из этой основной темы вытекает ряд подтем, в которых вскрывается декабрьское восстание вплоть до... кавалерийской аттаки на восставших, — вплоть до узнания, что ***«Медный Всадник»*** — предводитель ***«медных шапок»*** (***«Сияние шапок этих медных»***), парадирующих на Марсовом Поле. Эти выводы суть выводы из анализа различных уровней кривой, из контрапункта их; и — только; никаких историко-литературных данных не привлекал я к ощупи кривой ритма; а итог этого разглядения вполне совпадает: 1) с новыми данными социологической критики, примененной к Пушкину, 2) с новыми историко-литературными данными. Отсылаю интересующихся к моей книге. А здесь отмечаю одно лишь: разгляд весьма сложной, коленчатой кривой всей поэмы в ее моментах явно делит градацию этих моментов на две группы точек по отношению к среднему уровню поэмы; одна группа лежит ниже его; другая — выше; обе группы рисуют градацию; одна — равномерно восходящую; другая — равномерно нисходящую; к концу второй части поэмы контрапункт двух тем рисует расходящиеся ножницы, переходящие прямо таки в трагический перебой увеличивающихся максимумов высот и все увеличивающихся минимумов в падении этих высот.

Группа отрывков поэмы, лежащих ниже уровня, четко вычерчивает императорскую тему, а группа отрывков вос-

---

* Минимум этих выводов дан в работе моей: «Ритм, как проблема и "Медный Всадник" Пушкина» (Книга выйдет осенью).

ходящего уровня падает на личную тему Евгения, его забот, безпокойств и растущего ропота. Можно сказать, что тема Петербурга в градации падения уровней от 2,5 начала поэмы к 1,2 окончания в текстовом отношении идет от ***«во-здравия»*** к ***«заупокою»*** (полного сердечного замирания); а тема Евгения от малого уровня, равного «2», идет в нарастающем взрыве высот до предела высоты, равного «4».

Взрыв боли, негодования, ропота, построенного на числе «4» (предельная высота), падает на отрывок, в котором Евгений вскрикивает: ***«Где же дом?»***

Этот закон обеих тем (первой и второй) в закономерной их эволюции к низу и к верху, в закономерном наростании диапазона взлетов и падений между отрывками их идет на протяжении почти 500 строк поэмы, являя полное совпадение с наростанием трагического конфликта фабулы.

И здесь, в поэме, имеет место аналогия между смысловым и интонационным жестом; и аналогия эта продиктована всем априори тезиса: бытие ритма, как интонации социального заказа, определяет содержания; и оттого счисленная кривая ритмического жеста является и жестом содержания, и фигурой формы.

Ритм есть формосодержание, преодолевающее в ***синтезе*** и тезу интонации формы, как только формы, и антитезу рационально осознаваемой тенденции, как только содержания.

Формализму фантазии моих кривых наносят окончательный удар, от которого уже не оправятся чистые стиховеды; ***«научка»*** их — пустая ***«научка»***; оттого то им ничего иного не остается при виде моих кривых, как только кривить рты в кривом кривотолке, что я де установкою принципа ритма ввергаю стиховедение в ***«мистику»***[47], как... Рожер Бэкон ввергнул в «мистику» опыта дутье Дунсов Скоттов[48].

9.

Предполагается, что смысл сюжета — в абстрактной тенденции, которая сознательно сложена в образы.

Это не так.

Объяснение сюжета дается критикой, производящей перевод его в язык понятий. Поэт не всегда отчетливо сознает заказ; Пушкин учится понять мысль ритмов: ***«Я понять тебя хочу, темный твой язык учу»***. Баратынский — тоже: ***«Он в полноте понятия своего, а между тем, как волны на него»*** бегут образы. Блок — тоже: ***«На бездонных глубинах... идут ритмические колебания, подобные процессам, образующим горы»*** — говорит он; поэт их учится понять (см. статью «О назначении поэта»). Сперва — ловля звуков, распространенных особым радио от коллектива, комплекс которого не всегда ясен; потом — попытка к пониманию чрез опыт воспроизведения: в ритме, в образах, надстройках над ритмом. В воссоздании протекает процесс понимания; он связан с вдохновением: ***«Вдохновение... есть расположение души к живейшему принятию впечатлений... и объяснению оных»***[49]. Так говорит Пушкин; ***восприятие и объяснение*** восприятия пересечены не в тенденции, а в ***образе,*** построенном на ритме. О столкновении восприятия с пониманием говорит Баратынский, как о таком бытии, которое «ни сон... ни бденье»; «и в человеке им с безумием граничит разуменье»[50]. Безумием и является восприятие, превышающее в смысле личное разумение Баратынского, как собственника сознания; процесс выражения содержания в образах и ритмах — попытка личным сознанием включиться в сознание коллектива; расширение сознания поэта есть бытие его в коллективе; бытие — особое: ни ***«Иван Иванович»*** в поэте, ни ***«Иван Никифорович»***[51] в критике не объяснят в точном понятии этого содержания; оно объясняемо лишь в коллективе; жизнь — историческая судьба художественного произведения, иногда через столетия становящегося понятным.

Имеет место все тот же факт: ***«Иван Никифорович»***, критик — часто промаргивает смысл произведения и в этом промаргивании доказывает, что он оперировал фиктивным мандатом от так называемых масс; но и ***«Иван Иваныч»*** в поэте не понимает до конца тенденции своих образов, о чем Гауптман открыто заявил, когда его спросили, что значит ***то-то*** и ***то-то*** в ***«Потонувшем Колоколе»***[52]. Он честно

сказал: «Не знаю». Поэты не всегда открыто сознаются в этом и стараются подыскать объяснение к своему ритму, или «темному языку» в них; но эти объяснения — позднейшие ярлычки; так например: первоначальное название моего романа ***«Петербург»*** иное: ***«Лакированная карета»*** — по первому увиденному образу, раскрывшемуся, как почка, из ритмической интонации целого; уже потом со стороны объяснили мне, что суть не в ***«карете»***, а в гибнущем царском Петербурге; социальная тенденция романа лишь потом мною вынулась из образов, которые я скомпановал на ритмах[53]. Звук ритма — первое всякого художественного произведения; в этом согласны: Гете, Пушкин, Блок и Маяковский, открыто заявивший о первенстве ритма и о необходимости для поэта его отбормотывать и оттоптывать, им отбирая слова, от которых ведь и зависит тенденция; она — не дедукция из сознания поэта, а — индукция из сырья, поданного заказчиком.

Так и Пушкин мог для себя объяснить ***«Медный Всадник»***; но это объяснение могло иметь немного большее значение, чем объяснение критиков его времени; ему могли объяснить поэму, а он — принять объяснение: объяснение могло быть ложно.

Кто подлинный объяснитель?

Читательская масса — в линии времени, или — градация растущих и сменяющихся коллективов, к которым и поступает произведение, отработанное в форме и недоработанное в содержании; если бы содержание было бы доработано и тенденция ясна, как день, то творческому сотруднику, читательской массе, нечего было бы с таким произведением делать; тенденция не вытаскиваема из образов ритма, как костяк разварного судака; она вываривается в читателях — в ***«судачьем мясе»***, в образах, усвоенных и, так сказать, поступивших в организмы масс, ставших биением сердца этих масс и пульсацией творческой жизни в них. Так поступивший материал, вылитый, как вино, из сосуда-формы в другие сосуды, в своем истинном, никогда не заканчиваемом содержании, ширится в массах; читательской массою надо брать не статическое, инертное, физикою отброшенное понимание пространственной массы, прикрепленной к моменту времени, — мо-

менту, будто бы совпадающему с выходом произведения в свет; надо брать ***«массу»*** в новом оформлении физики: не в пространстве, а во ***«время-пространстве»*** Минковского и Эйнштейна[54].

В нас же понятие ***«массы»*** консервативно; а это — наш стыд: в революционное время ратовать за ***«массу»*** и брать ***«массу»*** в контрреволюционном смысле; в таком смысле взятая «масса» читателей — «масса» мещан, или масса людей, неисживших в себе внутреннего мещанина. От такой ***«массы»*** и выступает критик; и к ней апеллирует. Понятие о ***«массе»***, взятой во время-пространстве, т.е. массе двигающейся, меняющей очертания, массе, не обращенной к художнику с ***«вынь да положь»***, а обращенной с лозунгом самого художника (Я понять тебя хочу, темный твой язык учу), массе творческой, — понятие о такой «массе» изменяет и взгляд на задание произведений искусства.

Оштампованный смыслом своего времени, критик, или художник, в тенденции налагают на произведение лишь транзитную визу поколения, передавая его ***поколениям*** в полную собственность: продолжать, видоизменять, развивать и обогащать содержание переданных образов в новых раскрытиях в них заложенного смысла; художественное произведение, начинаясь в коллективе-заказчике, оканчивается не в поэте, а в коллективах же, продолжающих выполнение заказа; художник лишь, так сказать, труба, по которой вода источника протекает во временный бассейн, чтобы из бассейна течь дальше, источником, которого судьбы не запечатаны; в этой неисчерпаемости — власть образа; источник неисчерпаемости — в неисчерпаемости сознанием художника содержания, ибо это содержание во ***власти*** коллектива, бегущего в образах сквозь художника: к коллективам же, внутри которых оно по-новому прядает; вот почему Пушкин XX века в нас — не Пушкин начала XIX века; ***«Александр Сергеевич»*** мог не подозревать того, что лежало запечатленным в звуках, им переданных; но счисленный ритмический жест и прочтение жеста поэмы в его интонации изменили весь рельеф понимания ***«Медного Всадника»***, открывая в ***«темной»*** для поэта глубине его — новый, революционный смысл, возносящий в недостижимую вышину бунт Евгения и обрушивая в ужасную

мглу вознесенного ***«Державца Полумира»***, который — не статуя, а — Николай Первый.

Так в ритмическом жесте по-новому раскрыт смысл; но ритм по Пушкину, Гете, Маяковскому, Блоку и другим подлинным поэтам — первое, ибо он сама энергия, строющая материю словесного материала; он-то и есть то ***темное*** для «Александра Сергеевича», о чем он вздыхал: «Я понять тебя хочу». В том то и дело: понимание лишь чудится: поэтом в поэте; а раскрывается — в диалектике времени: в читательских коллективах. Если бы поэт до́-понял и тенденция была бы напечатана черным по белому, он отрезал бы личной, собственной рефлексией себя от источника жизни; из рупора чрез который проходит ***звук*** (вне рупора расшириться) он стал бы запечатанной бутылкой; вылито содержание, выпито, — бутылка пуста, художественная форма исчерпана; поэт выброшен, как пустая бутылка.

Такова судьба поэтов-собственников, для которых все было ясно в том, что они создали: все ясно, потому что все только им принадлежит; они выдумали тенденцию, сюжет, оформили и продали за свое; мы — купили, отведали, исчерпали, бросили. Такова судьба слишком ясных: Бенедиктова, Кукольника, Надсона, П. Я. (Мельшина)[55]; их судьба — волновать ***«массы»*** на минуту, чтобы потом уже не волновать: никогда.

Последний вопрос: есть ли коллектив-заказчик и коллектив-приемщик тот же коллектив? Если брать понятие ***«массы»*** динамически, не в момент времени, а в линии его, во время-пространстве, то — да; но тогда придется углубить и реорганизовать в понятиях самое представление о коллективе; если же брать понятие ***«массы»*** в физикой отброшенном смысле, то придется ответить: коллектив-приемщик не есть коллектив-заказчик.

Поясню примером: Село Холмогоры выслали ходоком в мир Ломоносова; Ломоносов, побывав в чужих краях и всему обучившись, не вернул селу Холмогоры ничего: уселся в Академии, учредил никому непонятную первую студию стиховедения и в ней пререкался с Сумароковым и Третьяковским о какой-то никому непонятной стопе ***«Пиррихий»***[56]; при не были понятны не только в

Холмогорах, но и среди тогдашних эстетов; речь шл
бытии русского стиха. Дело Ломоносова, передан
ячейке поэтов, ширилось сквозь Державина и Батюш
ва, в Пушкине заказ, данный Ломоносову, впервые по
чил обще-понятную, обще-народную форму. В русск
стихе, под формой ***«стишков»***, над которыми смеяли
перековывался язык; русские поэты выковывали русск
прозу; в ней — сложился впервые орган социального
щения: обще-народный язык, а не только «пиитически
не только ***«костромской»***, в нем и стихи (от сонетов
частушек), и проза (от ритмической до митинговой).

Ломоносов отдал заказ, но не селу Холмогорам, а в
му народу; если бы он из заморских краев пришел в се
обучать грамоте, то всех бы сельчан он не выучил грам
те и много, чему вообще научился, не передал бы нико
итак: или социальный коллектив, давший Ломоносову
каз, не исчерпывался Холмогорами (им был весь наро
либо коллектив-приемщик заказа не совпадал с колле
тивом-заказчиком.

То же можно сказать и о Пушкине: или коллектив-
казчик исчерпывался дворянским кругом, в котор
«Александр Сергеич» жил, либо подлинным заказчик
был весь народ, ибо в ***народе*** лишь раскрылся Пушкин
не в дворянстве.

Анализ ритмического жеста ***«Всадника»***, видоизм
няя обычную интонацию поэмы, изменяет и смысл
смысл ее в нас — революционный; не история ли револ
ционного движения подала тему заказа в ***«звуке»***, не я
ном «Александру Сергеевичу»?

Как будто — ***да.***

Анализ ряда кривых ритма, выясняющий их, как же
смысла, превышающего сознание поэта, как собственни
и открывающего в текстах стихов смыслы неисчерпаем
глубины, о которой критики-резонеры и господа стихов
ды и не подозревают, помимо чисто научного интере
поднимает ряд общих, принципиальных вопросов о тво
честве, заказе и отношении коллектива к поэту.

В настоящей статье я сформулировал в общем ви
лишь принцип подхода к проблеме ритма; в своей книге
демонстрирую лишь конкретные приемы счисления. Н

эта и та демонстрация имеет целью лишь возбудить интерес и привлечь работников в эту новую область исследований, которая станет лишь в будущем точной, воистину точной наукою.

---

[1] Строка из стихотворения Пушкина «Ангел».

[2] Андрей Белый полемизирует с Б. Томашевским, по мнению которого в основе «русского классического тонического равносложного стихосложения» «лежит скандовка, т.е. усиленно размеренное произношение стихов с расстановкой ударения на равных слоговых промежутках. При скандовке ударения распределяются иногда на слогах, практически неударяемых, с другой стороны, слоги ударяемые могут остаться без ударения: Дух *от* ри *ца* нья, *дух* со *мне* нья. Скандуя, мы ставим ударения на слогах "от", "ца", "дух" и "мне", в то время как естественно ударения падают несколько иначе, а именно — первое слово "дух" несет ударение, отсутствующее при скандовке, с другой стороны, на слоге "от" нет соответственного ударения и оно появляется только в скандовке» (*Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1996. С. 138—139).

[3] *Аристоксен Тарентский* (IV в. до н.э.) — древнегреческий философ и теоретик музыки. См. общую характеристику трудов Аристоксена: *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М.: Искусство, 1975. С. 664—670.

[4] Правильно: *Гален Клавдий* (129 или 131 — ок. 200) — знаменитый античный медик.

[5] В русской науке школа Ohrenphilologie («слуховая филология»), направленная на изучение поэзии как звучащей речи, представлена работами и опытами С. Бернштейна (1892—1970). В наброске к библиографии по стиховедению «Литература по ритму и метру» (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 82) Белый называет статью Бернштейна «О методологическом значении фонетического изучения ритма» (Пушкинский сборник памяти профессора Семена Афанасьевича Венгерова. М., Пг., 1922).

[6] См., например, работу В. Жирмунского «Рифма, ее история и теория» (Пг., 1923).

[7] «Обычно различаются три типа рифм, которые встречаются в строфе из четырех стихов, — рифмы смежные (*aa, bb*), перекрестные (*ab, ab*) и опоясывающие (*abba*)» (*Жирмунский В.М.* Рифма, ее история и теория // *Жирмунский В.М.* Теория стиха. Л.: Советский писатель, 1975. С. 268).

[8] В книге «Рифма, ее история и теория» В. Жирмунского специальная главка посвящена неточным рифмам у «символистов» – В. Брюсова и А. Блока; в этой главке Жирмунский ссылается на свою предшествующую книгу «Поэзия Александра Блока» (Пб., 1922), где также особо анализировалась рифма Блока (см.: *Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. С. 232–237). Белый упоминает обе эти работы Жирмунского в наброске «Литература по ритму и метру».

[9] Классический басенный сюжет, восходящий к Эзопу; в русской литературе представлен хрестоматийной басней Крылова «Лягушка и Вол».

[10] Стихотворение Пушкина «Поэт».

[11] Андрей Белый имеет в виду статью В. Маяковского «Как делать стихи?» (1926; отдельное издание – 1927).

[12] Например, Маяковский писал в статье «Как делать стихи?»: «Какие же данные необходимы для начала поэтической работы? Первое. Наличие задачи в обществе, разрешение которой мыслимо только поэтическим произведением. Социальный заказ. (Интересная тема для специальной работы: о несоответствиях социального заказа с заказом фактическим.)». Сам Белый развивал эту тему в письме к Иванову-Разумнику от 3 мая 1928 года – том самом, которое было написано сразу после завершения статьи «Принцип ритма в диалектическом методе» и отдачи ее в редакцию «Красной нови»: «Кстати, – от личного к общему: я все более задумываюсь над модной темой "*социального заказа*". Что есть подлинный "*заказ*" и что есть представление критика о "*заказе*"? дистанция – огромная; подлинный заказ – депеша, летящая по волнам эфира; приемник – пульс и дыхание; первое отражение заказа в осуществлении – качество тональности; это качество есть интонационный жест или тональность; в качественно-количественном взятии это – "*тон*": тот самый "*тон*", о котором стиховеды ничего не сказали путного, характеризуя "*тоническое стихотворение*"; и выражение этого тона интонации в научной графике – моя ритмическая кривая» (Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка / Публ., вступ. ст. и коммент. А.В. Лаврова и Дж. Мальмстада. СПб.: Atheneum, Феникс, 1998. С. 596). О понятии «социальный заказ» см. подробнее: *Заламбани М.* Литература факта: От авангарда к соцреализму. СПб.: Академический проект, 2006. С. 92–96.

[13] По-видимому, Белый имеет в виду речь Блока «О назначении поэта», произнесенную 10 февраля 1921 года в Доме литераторов на торжественном собрании в 84-ю годовщину смерти Пушкина. Ср.: «Что такое поэт? Человек, который пишет стихами? Нет, конечно. Он называется поэтом не потому, что он пишет стихами; но он пишет стихами, то есть приводит в гармонию слова и звуки, потому что он – сын гармонии, поэт <...> Поэт – сын гармонии; и ему дана какая-то роль в мировой культуре. Три дела возложены на него: во-первых – освободить звуки из родной безначальной стихии, в которой они пребывают; во-вторых – привести эти звуки в гармонию, дать им форму; в-третьих – внести эту гармонию во внешний мир» (*Блок А.* Собр. соч. в 8 тт. Т. 6. М.–Л.: Художественная литература, 1962. С. 162–163).

[14] Стихотворение Пушкина «Поэт»:

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружен...

[15] Финальное предложение в стихотворении Пушкина «Эхо».

[16] Сходные мысли Белый высказывал в уже упоминавшемся письме Иванову-Разумнику от 3 мая 1928 года: «Надо, надо помнить близких, поминать их в себе, двигать в себе память о них; и тогда устанавливается меж людьми то чудесное *радио*, о котором так хорошо говорил Блок в *"Назначении поэта"*, разъясняя *звуки*, которые слушал Пушкин; но поэт — эхо: "Таков и ты, поэт". Эхо звуков общений по радио. Как это до сих пор не поняли, что суть не в *"Музе"* и *"Аполлоне"*; это — дальние звуки; они бегут, доходят, отдаются через "ближних"; в общении по *радио* с ближними мы все — *"поэты"*, ибо мы слушаем передачу сердец по радио-волнам, пересекающим эфир. Сейчас я все более и более сосредоточиваюсь не на звуковых индивидуумах, лики которых отражали поэты *"мистично"*, а о звуковых *коллективах (коллектив* — иное выражение индивидуума); о бое сердец, бросаемых в эфир волной биения; это и есть тот социальный ритм, без которого социальность рвется. И я, как человек, живущий в коллективе и желающий получать радио-вести, т.е. слушать "Я" мне близкого человека из эфира, — *"поэт"* постольку, поскольку в истинном смысле слова социален. Говорят, что поэт — рупор коллектива; но каждый в своем истинном "Я", как "Я = мы", — рупор коллектива, т.е. поэт человеческих отношений; и если мы не будем работать над ритмами этих отношений так, как работают поэты над ритмами строчек, — эти отношения неправильно "обобществляются", становятся "общественными" в угасшем смысле: т.е. — "портятся"» (Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 595).

[17] Стихотворение Пушкина «Поэт».

[18] Ср. в статье Маяковского «Как делать стихи?»: «Я хожу, размахивая руками и мыча еще почти без слов, то укорачивая шаг, чтоб не мешать помычиванию, то помычиваю быстрее в такт шагам». Образ «уплотнителя», отсутствующий в тексте Маяковского, скорее всего связан с нерешенным квартирным вопросом Белого: писатель вынужден был снимать комнаты в подмосковном поселке Кучино или ютиться в перенаселенной московской квартире мужа К. Васильевой (Бугаевой).

[19] Андрей Белый не совсем точно цитирует стихотворение Е. Баратынского «Последняя смерть», которое он неоднократно анализировал с разных методологических позиций.

[20] Пушкинские «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» цитируются в редакции В. Жуковского, впоследствии отвергнутой официальной пушкинистикой.

[21] Андрей Белый здесь кратко суммирует положения антропософского трактата «История становления самосознающей души».

[22] Выдающийся ученый Н.В. Бугаев (1837—1903) — отец Андрея Белого — предложил называть «аритмологией» отдел математики, посвященный теории прерывных функций.

[23] Белый нарочито излагает математическую идею в терминах социологии («социология чисел», «законы масс»), приспосабливая антропософскую концепцию трактата «История становления самосознающей души» к официальному марксизму.

[24] *Э. Галуа* (1811–1832), *Н.Х. Абель* (1802–1829), *Ф. Клейн* (1849–1925), *М.С. Ли* (1842–1899) – представители «тенденции новой математики». В мемуарах Белый рассказывал, что имена этих ученых, которые занимались сложнейшими вопросами математики, знакомы ему с младенчества: «И еще пугали слова об "абелевых интегралах": что есть интеграл? Кто есть Абель?» (*Белый Андрей.* На рубеже двух столетий. М.: Художественная литература, 1989. С. 105). К их трудам и осмыслению их открытий Белый вернулся в середине 1920-х годов в связи с работой над трактатом «История становления самосознающей души» и романом «Москва».

[25] Имеется в виду знаменитая монография профессора Казанского университета *Александра Васильевича Васильева* (1853–1929) «Целое число. Исторический очерк» (Пг., 1919; см. также: Пг., 1922). Белый познакомился с ней в августе 1926 года («Читаю "Историю целого числа" (проф. Васильев)» – *Белый Андрей.* Ракурс к дневнику. Л. 124об.) и неоднократно упоминал о ее значении для современного мировоззрения в письмах к Иванову-Разумнику.

[26] Ср. в письме Белого к Иванову-Разумнику от 24–29 сентября 1926 года: «Широкая колея есть во всякой науке <...> в математике – новое приложение *пифагорейских традиций*, на что указывает проф. Васильев в своей книге "*История целого числа*". Когда-то уткнулись в невозможность решить уравнения высших степеней в радикалах; но эти уравнения ныне разрешимы не в радикалах, а, например, в "*икосаэдре*" (работы математика Клейна): из детерминистического тупика и тут вывело нео-пифагорейство <...> Пифагорейская тенденция к ритму, к гармонии сфер и в древнем мире, и в эпоху Возрождения, и ныне (в математике) бросает в лоб широчайшие перспективы» (Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 376). См. также письмо от 25–30 ноября 1926 года (с. 435–436).

[27] Возможность для комплексных чисел математической операции извлечения квадратного корня из минус-единицы и ее философское осмысление обсуждались в русской общественной мысли начала XX века (брошюра о. П. Флоренского «Мнимости в геометрии», роман Е. Замятина «Мы»).

[28] Белый имеет в виду свое выступление 29 октября 1927 года в издательстве «Никитинские субботники» с докладом о «ритмическом жесте» «Медного всадника», когда у писателя произошел скандал с профессором Московского университета Сергеем Васильевичем Шуваловым (1880–1941), оценившим стиховедческие выкладки Белого как пропаганду мистицизма. См. детальный анализ этого инцидента в «Послесловии» Д. Фельдмана к публикации фрагмента мемуаров П. Зайцева «А. Белый и "Никитинские субботники"» (Литературное обозрение. 1995. № 4/5. С. 131–132). См. также в мемуарах П. Зайцева «Последние десять лет жизни Андрея Белого»: «Сначала А. Белый сделал очень ясное вступление. Потом следовал доклад, и после небольшого перерыва началось обсуждение <...> В

числе прочих взял слово профессор С.В. Шувалов. С самого начала стало ясно, что он очень слабо разбирался в методе вычислений и анализе ритма "Медного всадника", не столь уж трудных, если с ними ознакомиться предварительно. Шувалов плохо вслушивался во вступление Белого и выступил как рядовой дилетант, а не профессор истории литературы Московского университета. Все, что говорил докладчик, показалось Шувалову субъективным и импрессионистичным. Еще во время речи Шувалова А. Белый подавал реплики:

— Ну, конечно, мистика... Где Андрей Белый, там всегда мистика...

И когда Шувалов закончил свою речь, А. Белый сразу попросил слова и, получив его, со всей накопившейся в нем желчью и яростью обрушился на бедного Шувалова с гневными словами и в заключение произнес по его адресу:

— Так говорить и думать могут только тупицы!.. — и изможденный, обессиленный опустился на свое место» (*Зайцев П.Н.* Последние десять лет жизни Андрея Белого/Подг. текста и прим. М.Л. Спивак // *Зайцев П.Н.* Воспоминания. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 89).

[29] Первая строка из стихотворения Ф. Тютчева «Бессонница».

[30] Закон сохранения энергии, определяющий взаимоотношения в замкнутой системе К (кинетической энергии) и Р (потенциальной) (см.: *Cooke O.M.* Bely's «Moscow» novels and Zamyatin's «Robert Mayer»: A literary response to thermodynamics// Slavonic and East European review. V. 63. 1985. № 2).

[31] *Э. Геккель* (1834—1919) — немецкий естествоиспытатель, философ, последователь Ч. Дарвина. Для Белого деятельность Геккеля — завершение традиции эволюционного понимания развития, «трансформизма»: «...интересует история трансформизма с зачатков его у Фрэнсиса Бэкона через Ламарка, Жоффруа-Сент-Илера и Гете к Дарвину, к Геккелю» (*Белый Андрей.* На рубеже двух столетий. С. 386).

[32] *Жорж Леопольд Кювье* (1769—1832) — французский натуралист, специалист в области сравнительной анатомии; в качестве сторонника постоянства вида полемизировал с эволюционистом *Ж. Сент-Илером* (1772—1844).

[33] *Александрийский стих* — шестистопный ямб.

[34] Аллюзия на знаменитый закон Геккеля: «онтогенез повторяет филогенез», то есть внутриутробное развитие человеческого эмбриона соответствует этапам эволюционного восхождения видов.

[35] *Г. Спенсер* (1820—1903) — английский философ, социолог; *Т. Липпс* (1851—1914) — немецкий психолог, философ.

[36] Вольный перевод латинского афоризма немецкого философа-энциклопедиста *Г.В. Лейбница* (1646—1716): «Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi» (из письма к К. Гольдбаху за апрель 1712 года). Афоризм стал популярен, в частности, благодаря тому, что был приведен в трактате А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление» (кн. 3, § 52). См. его интерпретацию в письме Белого Иванову-Разумнику от 25—30 ноября 1926 года (Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 435). Учение Лейбница о монадах развивал — в новых интеллектуальных условиях и с новым научным аппаратом — Н. Бугаев.

[37] *Прерывные функции* — область математических интересов Н. Бугаева.

[38] Стиховедческие сочинения филологов В. Жирмунского, Б. Томашевского, поэтов Г. Шенгели, С. Боброва развивали — разумеется, при критических замечаниях, уточнении, полемике — идеи и методы, предложенные Андреем Белым в «Символизме» и других работах. О полемике Белого с Жирмунским и Томашевским см. выше; о полемике с Шенгели и Бобровым см.: *Кацис Л.Ф.* Владимир Маяковский. Поэт в интеллектуальном контексте эпохи. М.: РГГУ, 2004. С. 341–369. В наброске «Литература по ритму и метру» Белый, в частности, называет сочинения Шенгели «Трактат о русском стихе» (1923) и Боброва «Новое о стихосложении А.С. Пушкина» (1915), «Записки стихотворца» (1916) и др.

[39] Из стихотворения Ф. Тютчева «Ночное небо так угрюмо...».

[40] *А.А. Баранов* (псевдоним Дмитрий Рем; 1891–1920 (?)) — поэт, участник «Ритмического кружка»; 8 ноября 1910 года он прочитал на заседании кружка обстоятельный доклад о принципах своего метода, который заинтересовал Андрея Белого. В мемуарах «Между двух революций» Белый вспоминал, что доклад был «о принципе счисления строк и переведения цифровых данных в кривую ритма» (*Белый Андрей.* Между двух революций. М.: Художественная литератра, 1990. С. 352). В последующих работах Белый активно использовал формулу Баранова (Рема): «...принцип этот я разработал впоследствии; он и лег в основу моей "Диалектики ритма"» (там же).

[41] Е. Никитина убеждала Белого в том, что книга «Ритм как диалектика и "Медный всадник"» выйдет осенью 1928 года. См. письмо Белого к ней от 18 апреля 1928 года (оно приводится в «Послесловии» Д. Фельдмана — «Литературное обозрение», 1995, № 4/5, с. 133) и письмо Е. Никитиной к Белому от 23 апреля того же года (приводится в примечаниях Дж. Малмстада к его публикации переписки Белого и П.Н. Зайцева в кн.: *Зайцев П.Н.* Воспоминания. С. 413–414).

[42] Стихотворение Тютчева «Восток белел. Ладья катилась...». В статье «Опыт характеристики русского четырехстопного ямба» Андрей Белый обратил внимание на особое место Тютчева в истории русского стиха: «У Тютчева мы наблюдаем тенденцию отчасти вернуть стих к пышности ритма XVIII века, не теряя быстроты и легкости языкового стиха. Тютчев — единственный поэт по богатству и разнообразию ритма; он соединяет особенности ритмов державинской эпохи с особенностями ритмов Пушкина и Баратынского...» (*Белый Андрей.* Опыт характеристики русского четырехстопного ямба // *Белый Андрей.* Символизм. М.: Мусагет, 1910. С. 300).

[43] Белый писал: «13 век поэтому есть век завершения церковной схоластики; синтез ее — в религиозно-философских сочинениях Фомы Аквинского...» (*Белый Андрей.* История становления самосознающей души // *Белый Андрей.* Душа самосознающая. М.: КАНОН+, 1999. С. 66).

[44] В первой строфе стихотворения Тютчева «она», собственно, не упоминается:

Восток белел. Ладья катилась,
Ветрило весело звучало...
Как опрокинутое небо,
Под нами море трепетало...

Восток алел... Она молилась,
С кудрей откинув покрывало, —
Дышала на устах молитва,
Во взорах небо ликовало...

Восток вспылал...Она склонилась...
Блестящая поникла выя —
И по младенческим ланитам
Струились капли огневые...

[45] Белый несколько неточно цитирует первую строфу стихотворения Лермонтова «Есть речи — значенье / Темно иль ничтожно...».

[46] Апелляция к стихотворению Пушкина «Поэт».

[47] Белый вновь возвращается к своему докладу на «Никитинских субботниках» 29 октября 1927 года и спору-скандалу с С. Шуваловым, увидевшим «мистику» в его стиховедческих выкладках.

[48] *Роджер (Рожер) Бэкон* (ок. 1214—1292) — монах-францисканец, богослов, философ, естествоиспытатель; *Иоанн Дунс Скотт* (1265—1308) — монах-францисканец, теолог, схоласт (приверженец направления, оппонировавшего томизму — учению Фомы Аквинского). В мемуарах Андрей Белый писал: «Очень чуждаяся схоластики, готики — как таковых, я их брал как беременных будущим веком — в Абеляре, в Рожере Бэконе, в Амьенском и Реймском соборах, в строфе провансальской поэзии, а не в Фоме...» (*Белый Андрей.* Между двух революций. С. 103). Ср.: «...кажущийся надутому Дунсу Скотту темным Рожер Бэкон, кажущийся не фактичным Фрэнсис Бэкон, кажущийся фантастом Гете — в Геккеле, в Дарвине, в Гегеле, в Марксе, в Эйнштейне всегда победят ясных отсталостью всезнайства и богатых номенклатурою формалистов, как бы они ни назывались: Дунсами Скоттами, Кювье, иль... профессором Жирмунским» (*Белый Андрей.* Ритм как диалектика и «Медный всадник». С. 16).

[49] Эту цитату из наброска Пушкина «<О статьях Кюхельбекера в альманахе "Мнемозина">» приводит А. Блок в речи «О назначении поэта».

[50] Цитаты из стихотворения Баратынского «Последняя смерть».

[51] Имена персонажей Гоголя из «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».

[52] Пьеса «Потонувший колокол» Г. Гауптмана оказала большое влияние на Белого-гимназиста.

[53] Прежде чем (по совету В. Иванова) Белый выбрал для своего второго романа заглавие «Петербург», он перебрал несколько вариантов: «Тени», «Злые тени», «Адмиралтейская игла», «Лакированная карета» (см.: *Долгополов Л.К.* Творческая история и историко-литературное значение романа А. Белого «Петербург» // *Белый Андрей.* Петербург. Л.: Наука, 1981. С. 554—557).

[54] *Г. Минковский* (1864–1909) – немецкий физик, учитель А. Эйнштейна, автор книги «Пространство и время» (1909), которую называл своим научным завещанием. См. в письме Иванову-Разумнику от 6 апреля 1927 года: «Пристально проследив историю эволюции эфирной гипотезы и связанной с ней механики, проследив историю противоречий, которые вскрылись в ней *внутри атома*, пристально разобрав теорию Бора, закон всемирного тяготения в связи с Эйнштейном, мне *in spe*, для себя, кое-что открылось, как примирение противоречий; для этого надо <...> ввести в понятие "*тела*" 4 измерения, т.е. время-пространство *in concreto*, где время квалитативно, т.е. не какое-нибудь вообще измерение (одно из четырех), а *такое-то...*» (Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 514). Ср. у М. Бахтина: «Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть хронотопом (что значит в дословном переводе – "времяпространство"). Термин этот употребляется в математическом естествознании и был введен и обоснован на почве теории относительности (Эйнштейна)» (*Бахтин М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 234).

[55] *В.Г. Бенедиктов* (1807–1873), *Н.В. Кукольник* (1809–1868), *С.Я. Надсон* (1862–1887), *П.Ф. Якубович* (псевдонимы – П.Я., Л. Мельшин; 1860–1911) – поэты, которые остались в истории русской литературы с репутацией неадекватно высоко оцененных современниками. В частности, Белый, вспоминая об идейных расхождениях с отцом, писал, что тот «вместо Бальмонта, о котором не желает ничего знать, патетически читает риторику поэта П.Я....» (*Белый Андрей.* На рубеже веков. С. 20).

[56] Выражение «учредил никому непонятную первую студию стиховедения» не следует понимать буквально: Белый имеет в виду стиховедческие споры поэтов Ломоносова, Сумарокова, Тредиаковского, в результате которых в русскую традицию была введена силлабо-тоническая система стихосложения. В наброске «Литература по ритму и метру» Белый упоминает сочинения Тредиаковского «Способ к сложению российских стихов», «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» и Ломоносова «Письмо о правилах российского стихотворства».

Примечания М. ОДЕССКОГО, М. СПИВАК;
подготовка текста И. ВОЛКОВА, М. ОДЕССКОГО,
М. СПИВАК.